ERIC von STROHEIM

Génio insubmisso de Hollywood

HENRIQUE ALVES COSTA

ERIC VON STROHEIM

GÉNIO INSUBMISSO DE HOLLYWOOD

Henrique Alves Costa

ERIC VON STROHEIM

GÉNIO INSUBMISSO DE HOLLYWOOD

COLECÇÃO IMAGEM/SOM - 3

EDIÇÕES AFRONTAMENTO

1981

Título: ERICH von STROHEIM, Génio insubmisso de Hollywood

Autor: Henrique Alves Costa

Edição: Edições Afrontamento/R. Costa Cabral, 859/4200 PORTO

Colecção: Imagem/Som — 3

Edição patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura

N.º de edição: 183

Composição e impressão: Organização Gráfica Maia Lopes, Lda.

Tiragem: 3.000 exemplares

A carreira de Stroheim apresenta, duma forma exacerbada, o dilema de todos os verdadeiros artistas de Hollywood. Os seus conflitos com o fim comercial da indústria são os dos seus colegas e o seu fracasso é o deles. Mas, enquanto os outros transigem com maior ou menor sucesso, tal transigência é, por temperamento, impossível a Stroheim. E é Stroheim o único exemplo que se pode encontrar em Hollywood de um artista que subordina tudo aquilo que ele considera à sua Arte. Quando faz um filme, Stroheim perde por completo toda a noção do tempo, do dinheiro e da paciência humana. Obriga os seus actores a trabalhar até às quatro da manhã, se tanto achar que é preciso; e não vê razão para que o público que vai ao cinema não queira assistir durante dez horas à passagem de um filme, se ele levar dez horas para exprimir com absoluta justeza a sua ideia. De facto, ele é tão indiferente para com as reacções do público como para com os interesses comerciais dos produtores para quem trabalha. Para Stroheim, fazer um filme é uma intensa experiência pessoal que toma verdadeiramente, e talvez demasiado, a sério. E não compreende que Hollywood esteja ali só para se ganhar dinheiro, e que a «obrigação» do realizador seja filmar tão economicamente e tão depressa quanto possível uma fita que a gente pague para ir ver.

Acima de tudo ele é sincero. E a sinceridade em Arte é nem mais nem menos do que a origem da própria Arte.

Dwight Mac Donald

Este homem vive o que representa e odeia o que vive! Todas as obras de Stroheim ampliaram e confirmaram esta primeira impressão; obras engendradas pelo ódio, por um ódio infernal, universal, sem excepção; um ódio que se volta também contra aquele que o exprime e contra o próprio ódio.

Rudolf Leonard

A força extraordinária de Stroheim reside na visão extremamente nítida dum mundo que nós todos poderíamos ver se os nossos hábitos, a nossa educação e por vezes o nosso bom senso não no-lo impedissem. Stroheim tomou consciência. O seu universo pessoal não é outra coisa senão uma lupa que permite distinguir os pormenores, e especialmente os vergonhosos pormenores, duma sociedade bem organizada.

Ado Kyrou

O génio! Que vale, na linguagem do cinema, esta palavra prostituida pelo equívoco e a confusão dos valores? Um autor de génio é o que cria sem imitar e que tira do mais fundo de si mesmo o melhor e a parte mais inesperada da sua obra. Quantos são os que na história do cinema podem corresponder a esta definição? Seja qual for o seu número, Erich von Stroheim está à frente de todos. Não deve nada a ninguém. E deste homem que morreu pobre nós somos todos devedores.

René Clair

OS ANOS DE VIENA

Erich von Stroheim nasceu em Viena em 22 de Setembro de 1885. Durante muitos anos os departamentos de publicidade dos Estúdios de Hollywood, os cronistas cinematográficos e mesmo alguns historiadores contaram com pequenas variantes a mesma história dos verdes anos de Stroheim passados na Áustria. Uma história arquitectada não se sabe como, nem por quem, onde a verdade dava largo passo à fantasia. É possível que uma ou outra coisa tenha sido indicada ou sugerida pelo próprio Stroheim quando procurava trabalho nos estúdios de Hollywood depois de uns tempos difíceis de emigrante topa-a-tudo. Talvez ele mesmo tenha esboçado um retrato à semelhança do que porventura gostaria de ter sido. A verdade é que ele nunca desmentiu os seus biógrafos, antes se amoldando à pintura que dele faziam. De ponto a ponto acrescentado ao conto por quem o repetia, chegou-se ao extremo de alguns cronistas mais imaginativos descreverem a juventude de Stroheim com tal minúcia que dir-se-ia terem sido testemunhas dos acontecimentos desses tempos de Viena. Disso é exemplo o longo capítulo dedicado àquele que viria a ser o génio insubmisso de Hollywood no livro *Attention!*

On tourne!, por Jean Arroy e Jean-Charles Reynaud. São dele os parágrafos que se seguem:

«Erich Hans Oswald von Stroheim, conde de Nordenwell, nasceu em Viena. Sua mãe era dama de honor na corte da Imperatriz Elisabeth. Seu pai, o coronel Frederic von Stroheim, comandava o 6.º regimento de Dragões. Fatalmente, o coronel von Stroheim destinava o filho à carreira das armas. Erich faz pois os seus estudos sucessivamente na Escola Militar imperial de Machrisch-Weisskirchen, na Academia Militar de Wienerneustadt e na Escola de Guerra austríaca. Promovido a tenente em 1908, é colocado na guarda imperial do velho monarca Francisco-José.

«De dolmen de seda branca sem uma ruga, boné provocante, botas de cabedal fino bem envernizadas, monóculo e chicote, o porte altaneiro, o tenente von Stroheim é uma das silhuetas mais populares da Viena militar e mudana, o ídolo acarinhado dos meios intelectuais e aristocráticos, o espelho involuntário duma roda de snobs e devassos que lhe são bem inferiores e de que ele desdenha e despreza cordialmente.

«As mulheres da alta sociedade disputam a sua presença nas indescritíveis *soirées* que organizam (...) mas Stroheim prefere muitas vezes o jogo, a que perde, imperturbável, milhares de coroas num *banco* fulgurante.

«A sua temível matilha de cães assegura-lhe prioridade por onde quer que passe à hora do passeio matinal. As suas equipagens valem fortunas e arrebatam todos os diplomas nas competições hípicas. Mas o que é sem preço, único e verdadeiramente inimitável, o que faz a sua originalidade sedutora ou odiosa, o traço essencial do seu carácter e do seu espírito, é essa *verve* inesgotável, irónica e amarga, brilhante e cáustica. Corrosivos como vitríolo, os seus ditos correm os salões vienenses. Incessantes, tais ditos constituem-se como a

crítica mais ousada, o requisitório mais violento contra uma época e um meio decadentes, depravados, degradados, que só o chicote da guerra açoitará até sangrar, arrancará da sua inércia e fará abrir os olhos para as profundas realidades humanas e sociais. (...) Stroheim sabe muito bem que é de outra raça, que é de outra têmpera, que é bem diferente de todos esses fantoches e histriões ridículos de uma época apodrecida. No seu isolamento moral, ele mede bem a distância que o separa daqueles que o cercam.

«Cinicamente, colecciona com precisão militar as inúmeras cartas de amor que lhe chegam de todo o lado (...) enviadas por Bovarys sedentas de amor ou mortas de tédio. Sem querer, impregna-se até à saturação de todas essas melancolias apaixonadas. As suas desconhecidas correspondentes impoem-lhe uma meditação, que virá a servir-lhe mais tarde, sobre o vazio das coisas, sobre a fatalidade, o desespero e a morte. Uma vez por outra condescende em responder. E então vêm as fugas, os raptos e as viagens clandestinas com escala pelos Palaces mais luxuosos da costa do Mediterrâneo. (...) os riscos acumulam-se, o imprevisto surge a cada passo. Decididamente von Stroheim começa a achar a vida atraente e não se coarta de a complicar.

«O satânico Don Juan é também o mais acre e penetrante dos poetas. As revistas de vanguarda disputam os seus artigos e os seus poemas futuristas ou obscenos. Escritos destes, aventuras galantes, escândalos abafados, reprimendas na caserna, castigos suspensos devido a bons serviços anteriormente prestados, dívidas enormes pagas no último momento e, uma vez por outra, confrontos com rivais, de pistola ou de espada em punho, formam a gama do *Sturand Drag* que Stroheim percorre em alguns meses febris de loucura romanesca e de ardor juvenil.

«Um dia as coisas complicam-se por causa dum duelo. Ao terceiro assalto, Stroheim trespassa literalmente o seu adversário. Por uma unha negra não lhe atinge o coração. Desta vez o caso é mais grave, o adversário é um protegido do Imperador. O tenente Stroheim recebe ordem de recolher ao quartel e considerar-se sob prisão. Prisão? Stroheim nem pensa nisso. Vai a casa, faz as malas à pressa, despede-se dos seus cães e parte com destino desconhecido. Nessa mesma noite, o Expresso Viena-San Remo-Nice leva-o, uma vez mais, para os Palaces mediterrânicos. Ninguém reconhece o elegante oficial da guarda imperial nesse viajante, de aspecto sombrio e discreto, enfiado num longo sobretudo, de boné enterrado até aos olhos (...).

«Deixando para todo o sempre essa Viena ruidosa, grandiloquente, louca e terna — onde tanto viveu, amou, sofreu, lutou, no meio duma multidão de ocos cortesãos, de ociosos e de parasitas que nunca souberam outra coisa senão lisonjear as suas piores tendências para a aventura, ao mesmo tempo que, por vingança, intrigavam contra ele — Stroheim prometeu a si mesmo estigmatizá-la atrozmente um dia, marcá-la a fogo pela ironia e a caricatura.

«Queimando os seus últimos cartuchos num abrir e fechar de olhos no casino de Monte-Carlo, Stroheim embarca para Nova Iorque; sem um vintém, entre centenas de emigrantes. Diz ele próprio que, à sua chegada, a sua figura foi tão antipática aos americanos que estiveram a ponto de o recambiar, invocando a lei que fixa a *quota* de emigração. Pouco tempo depois empregava-se em Nova Iorque, na firma Simpson & Crawford, como embalador, com um ordenado de sete dólares semanais.»

A esta história, Denis Marion contrapôs, em 1966, uma outra muito menos acidentada e muito menos romanesca, que dá a público nos *Études Cinematographiques*, n.º 48-50. As conclusões a que chegou baseia-as em investigações a que procedeu em Viena e nas declarações dum primo de Stroheim que lhe teria dado provas da verdadeira identidade do futuro realizador de «Greed».

Segundo as revelações de Denis Marion, Stroheim (sem *von)* era filho de simples comerciantes de religião judaica. Seu pai, Beno Stroheim, nascera em Novembro de 1857 em Gleiwitz, na Prússia oriental (agora fazendo parte da Polónia) e sua mãe, Johanna Bondy, em Praga, em Julho de 1863. Vendiam artigos de feltro e de palha, plumas de ornamentação e, mais tarde, artigos de vidro artístico de uma fábrica de vidraria que exploraram durante alguns anos e liquidaram na primavera de 1909. Erich teve um irmão mais novo que morreu num asilo de doidos em consequência de forte perturbação mental que lhe sobreveio pelo facto de ter morto acidentalmente um companheiro de caça. Depois de ter cursado a escola secundária, Erich teria ido trabalhar com os pais. Chamado a prestar serviço militar, com vinte anos, esteve no exército durante seis meses, tendo desertado em 1906 por razões ainda obscuras. A partir dessa data pouco se sabe dele de concreto, até que embarca para os Estados Unidos seguindo os dois milhões de judeus que emigraram para o Novo Continente no princípio do século XX a tentar a sua sorte.

Haverá que pôr também reservas a estas revelações? Ou, como diz Freddy Buache, «terá Stroheim criado, a par da sua obra magistral, a sua própria lenda» que os cronistas da época bordaram com pormenores de sua invenção? ...

Freddy Buache, citando as revelações de Denis Marion (in *Erich von Stroheim*, Ed. Seghers, Colecção «Cinéma d'aujourd'hui», acrescenta no entanto:

«Em Viena, curioso de tudo, leitor inveterado, muito atraído pelas mulheres e cativado pelas aparências dum

Império em plena mutação que salvaguardava, graças ao espectáculo das suas pompas, a ilusão nostálgica da sua glória e que, brilhando sob o fulgor das suas luzes, conseguia ainda prolongar a sua idade de oiro, o adolescente, consciente da riqueza do seu temperamento e da sua inteligência, deve certamente ter pensado então em impor-se de duas maneiras: pelo seu desembaraço intelectual e pela elegância do seu porte. Sua mãe, muito mais distinta que seu pai e pela qual Erich sente uma grande e confiante afeição (mais tarde dedicar-lhe-á o filme «Greed»), encorajou-o provavelmente a impor-se fora do meio familiar. Nestas condições podemos vê-lo facilmente frequentar os teatros, interessar-se pela arte e pela literatura (...) e também imitar a boa figura dos aristocratas que ele inveja sem dúvida porque representam, para ele, a cultura apurada e, simultaneamente, o gozo e o luxo em sumptuosa equipagem. Mal ingressado no exército apaixona-se logicamente por esta actividade viril que alia as fadigas soldadescas às alegrias da parada, os rigores da disciplina regulamentar aos prazeres descuidados que proporcionam as horas no «bairro livre». Aplica-se ao estudo minucioso dos uniformes, das condecorações, dos estandartes, das panóplias e insígnias militares, estudo que o seduzia desde tenra idade e que não abandonará nunca, pois são conhecidos, de sua autoria e datados de 1938 ou 1939, desenhos de fardas, dragonas, emblemas, punhos de sabre, etc. destinados à preparação de um filme que não chegou a realizar.»

No livro *Erich von Stroheim,* editado em 1960 por «Le Terrain Vague», Bob Bergut fala-nos das várias visitas que fez a Stroheim, com quem manteve longas conversas na presença da sua última companheira, Denise Vernac, na residência de Maurepas, em Île-de-France. Tudo o que escreve sobre a juventude de Stroheim em Viena o diz ter ouvido da boca do cineasta. O livro

foi revisto por Denise Vernac e por ela corrigido num ou noutro ponto de pormenor. Mas é caso de nos interrogarmos, uma vez mais, se entrevistador e entrevistado não terão envolvido no manto diáfano da lenda a nudez crua da verdade. Nesta biografia, resultante das longas conversas com Stroheim, Bob Bergut retoma quase tudo, e quase nos mesmos termos (pp. 19 a 21), o que escreveram Jean Arroy e Jean-Charles Reynaud, em 1929, no livro *Attention! On tourne!,* citado nas primeiras páginas deste capítulo (e a que Bob Bergut não se refere na lista das obras consultadas ...). Apenas, aqui e ali, surgem pequenas rectificações feitas pelo próprio Stroheim, como por exemplo o da sua filiação.

«Alguns jornalistas— teria dito Stroheim — afirmam que meu pai era coronel do 6.° regimento de «dragões» e que minha mãe pertencia ao séquito de Isabel, Imperatriz da Áustria. Isso é da responsabilidade deles. A Imperatriz já tinha morrido e meu pai era comandante dum regimento de infantaria.»

Isto desmente as revelações feitas por Denis Marion em 1966. E leva a crer que Erich von Stroheim ajudou a criar a sua própria lenda, ou que as revelações de Denis Marion se basearam em informações falseadas. Tal como outros biógrafos, Bob Bergut afirma também, categoricamente, que Stroheim desembarcou em Nova Iorque em Março de 1909, depois de ter delapidado os últimos vinténs em altas ceias e na jogatina, em Monte Carlo, quando desertou do exército por razões mal esclarecidas. Interrogado sobre este ponto por Bob Bergut, Stroheim teria respondido com um ar misterioso: «Isso é o meu segredo.» E Bob Bergut acrescenta: «A única coisa de algum valor que o jovem tenente levava na sua mala de emigrante era o belo uniforme azul que lhe fazia recordar o seu passado na velha Viena que ia deixar para sempre». «Levei-o comigo —

teria dito Stroheim ao entrevistador — para olhar para ele de tempos a tempos e dar-me esperança contra todas as esperanças...». Noutra altura da conversa, Stroheim teria dito ao seu interlocutor: «Na minha vida tive muitos cavalos... amei muitas mulheres... e bebi o meu bocado. Agora tenho apenas Denise, e deixei de beber a não ser uma vez por outra com os amigos».

Lenda e realidade por vezes entrelaçam-se e confundem-se. Por vezes a ficção não é de todo destituída de verdade. Por vezes a lenda é um reflexo daquele que a cria a seu próprio respeito. No caso de Stroheim, a história criada (por ele mesmo?) à volta da sua juventude, passada em Viena, nem custava muito a acreditar. Tão forte era a sua personalidade, de tal modo ela se impunha, na tela e fora dela, que o espectador dos seus filmes inconscientemente identificava o actor com a personagem tantas vezes parecido com o jovem e elegante tenente da Guarda Imperial, de olhar firme, arrogante, cínico e sedutor que se dizia ter sido. Ele mesmo cultivava essa identificação assumindo na rua alguns traços exteriores dos personagens, quase sempre odiosos, que interpretava no écran.

Se é certo que o exacto conhecimento dos anos da sua mocidade vividos em Viena de Áustria poderia contribuir para explicar este homem excepcional, autoritário, sobranceiro e isolado (e, ao mesmo tempo, cerimonioso e afável), este homem que «tem o prazer de desagradar», que olha os outros de cima e os julga sem piedade, também é certo que o seu retrato psicológico e moral está bem nítido nos seus filmes e é lá, sobretudo, que é preciso procurá-lo. Claro que a nebulosidade do seu passado anterior a Hollywood impede respostas prontas a algumas interrogações como as que formula Freddy Buache na sua obra já citada:

«Stroheim conhece as suas fraquezas, os seus limites interiores e talvez outras taras que conserva secretas. Ao contrário do actor Stroheim, que leva a pose até ao cúmulo do Artifício, o realizador Stroheim quer-se pintor fiel ao Natural. Por um lado, assume a Mentira; por outro, recusa trair no que quer que seja a Verdade. Como nasce esta estranha contradição? Como é que o indivíduo reage face a este paradoxo? Porque é que o cineasta sente necessidade de ser actor? Adopta assim uma conduta compensatória? E o dualismo da sua arte (mostrar, mostrar-se) não provém de um dualismo do seu ser, não condicionará a sua concepção do mundo? E como proceder à sua psicanálise se os elementos de base (com respeito ao pai, à mãe, ao meio familiar, etc.) nos escapam completamente?»

Perguntas pertinentes. Mas não bastará estudar as suas obras cinematográficas e literárias (a leitura do longo romance *Paprika* é fascinante pelo que traz de revelador de todas as obsessões de Stroheim) para descortinar e interpretar a complexidade por vezes contraditória deste homem superior e torrencial que despreza e odeia o mundo que o rodeia, descarnando todas as mazelas e todos os vícios do ser humano e, no entanto, também é capaz de sublimar a inocência e a pureza dum sentimento que por vezes se encontra no meio do lodo mais nauseabundo e abjecto? Creio que é na sua obra que estão os elementos concretos para encontrar e definir a psicologia de Stroheim, o seu carácter e a sua concepção dos seres humanos e do mundo em que se inserem.

Stroheim tem em comum com Chaplin esse furor sagrado de grande moralizador, mas nele a tendência humanitária é menos fácil de discernir. (Será porque não temos dele senão filmes mudos, nos quais não pode exprimir por um comentário todas as suas intenções?). Assim o espectador desprevenido fica estupefacto com a ferocidade dos seus filmes. O mundo de Stroheim é um Inferno dantesco sobre o qual parece estar escrito com letras de fogo: «Vós, que entrais, abandonai qualquer esperança». São lágrimas de sangue e não de glicerina que ali se vertem.

Lotte H. Eisner
(in Cahiers du Cinéma, *n.º 67)*

OS PRIMEIROS ANOS NA AMÉRICA

Erich von Stroheim chegou à América do Norte em 1909. Também aqui há que pôr algumas reservas pois as informações que temos a este respeito não são coincidentes. Certo e sabido é que ele correu toda uma escala de profissões antes de assentar numa carreira, como tantos outros emigrantes vindos dos quatro cantos do mundo procurar fortuna.

O seu primeiro emprego conseguiu-o numa firma de Nova Iorque como simples embalador. É o começo de uma luta pertinaz pela sobrevivência, o início da longa busca de uma oportunidade que abra as portas ao seu destino. Sucessivamente será distribuidor de jornais, vendedor de «papagaios», banheiro-salvador nas praias do lago Takoe, lavador de automóveis, guia de turistas. Vida acidentada e instável. Também escreve artigos e poemas para um periódico alemão. A certa altura a sorte sorri-lhe: é contratado, por um ricaço excêntrico, como secretário particular. Isto permite-lhe um certo desafogo económico e proporciona-lhe a entrada em certos meios boémios e mundanos semelhantes àqueles que se dizia ter frequentado em Viena. Alguns cronistas referem (ou inventam) um ou outro escândalo, fugazes ligações amorosas, perdas avultadas ao jogo. Mas

o escândalo verdadeiro parece ter sido uma conferência que pronunciou sobre «O mistério da morte e a necessidade do suicídio». A conferência provocou tais manifestações na sala e levantou tal celeuma pública que Stroheim achou por bem abandonar Nova Iorque. Isto levá-lo-ia à Califórnia. Antes de «descobrir» o cinema foi, ainda, operário dos caminhos de ferro, reparador de linhas telefónicas, cantor numa cervejaria alemã, apresentador itinerante de modas e director dum picadeiro.

Entretanto, Stroheim escreveu uma peça de teatro que conseguiu montar com um grupo de amadores. Em 1914, quando era empregado num hotel de West-Point do outro lado da baia de S. Francisco, apaixonou-se por Margaret Knox, jovem independente e culta que o ajudou muito na aprendizagem do inglês. Casaram, mas a união durou pouco tempo porque Margaret morreria no ano seguinte.

Em 1915 vamos encontrar Stroheim no «Orpheum Circuit», de Los Angeles, onde todas as noites executa um número de *music-hall* de sua autoria. O salário é modesto e de dia não tem nada que fazer. Em compensação, vê crescer de maneira inquietante a conta por saldar da pensão onde se encontra instalado. Passa então a ir pelos estúdios cinematográficos procurar trabalho eventual como actor ou como figurante. É como figurante que é contratado. A sua figura não tardou a ser notada. A sua personalidade impunha-se. Desta vez é a sorte mesmo que lhe bate à porta. David W. Griffith dá-lhe um papel em «Intolerância». É um papel insignificante (em que é difícil reconhecê-lo sob as barbas do Fariseu), mas é o grande contacto com o Mestre.

É ainda no mesmo ano de 1915 que o realizador John Emerson repara em Stroheim, e como pensa levar à tela «O velho Heidelberg», comédia sentimental vienense de Meyer-Foster (que Stroheim vira no teatro, na Áustria), contrata-o como assistente. Stroheim revela

logo dotes invulgares para preparar uma cena, dirigir os figurantes, cuidar do guarda-roupa. Além de assistente de realizador, Stroheim será também «conselheiro em questões militares» e actor. É a primeira vez que fará o papel (tantas vezes repetido) de oficial prussiano. (A seu lado trabalharam Doroth Gish e Wallace Reid). Ora, foi depois de filmar algum tempo como assistente de Emerson, em Nova Iorque, que Stroheim volta a Hollywood para trabalhar com Griffith e é na aprendizagem que faz com o Mestre que Stroheim descobre a sua verdadeira vocação. Freddy Buache cita a propósito uma frase de Stendhal: «É-se o que se pode, mas sente-se o que se é». Foi no contacto com Griffith que Erich von Stroheim *sentiu* a linguagem cinematográfica: dali por diante seria um cineasta. E dos maiores.

São de um texto de Stroheim, publicado em 1958 na publicação *Confrontation* editada pela Cinemateca Belga, estes parágrafos: «Creio que a projecção cinematográfica pode ser um testemunho de dramas reais, de tragédias reais que estalam a cada instante de cada dia em todos os países; de amor verdadeiro, de verdadeiro ódio, de mulheres e de homens que vivem plenamente as suas paixões. Sentia que tinha chegado o momento de apresentar no écran histórias de homens e de mulheres que desafiam os códigos escritos e não escritos, e que assumem valentemente a responsabilidade dos seus actos, como o faz muita gente na vida real. Gente que aceita as consequências das suas opções, que afronta os preconceitos, o ciúme, as convenções duma sociedade hipócrita, e que luta pelas suas paixões: que foi conquistada por elas e que por sua vez as conquistaram. Eu sabia que tudo podia exprimir-se através do cinema, o único meio de reproduzir a vida tal qual ela é. Sabia que um espectáculo que reflectisse a vida seria um espectáculo mais enriquecedor do que aquele que a deforma. Tudo o que homem pudesse sonhar eu podia

e queria reproduzi-lo nos meus filmes. Ia metamorfosear o animatógrafo em arte, uma arte englobando todas as artes. E lutar por isso, morrer por isso, se necessário fosse! Pois bem, lutar, lutei... e morrer, quase que me ia acontecendo também.»

Ao encontrar-se com o cinema, Stroheim apercebeu-se imediatamente das suas extraordinárias potencialidades. Levaria ainda algum tempo a satisfazer o seu desejo de passar definitivamente para trás das câmaras. Antes de afirmar-se como cineasta iria fazer-se notar como actor, interpretando os papeis de personagens extremamente antipáticos a que o seu aspecto físico se prestava.

Em 1914 deflagrou na Europa a Primeira Grande Guerra Mundial. De princípio, apoiados numa forte corrente de opinião pública, os Estados Unidos mantiveram-se fora do conflito europeu. No fundo, os interesses políticos e económicos em jogo pesavam mais, nesta questão, do que um alegado pacifismo ou a indiferença pela causa dos Aliados. Dois anos volvidos, alastrado e agravado o conflito, os Estados Unidos acabariam por intervir na conflagração. O cinema seria chamado, então, a exercer a sua forte influência participando na propaganda anti-alemã, como tempos antes a exercera a favor da neutralidade e de que é exemplo, entre outros, o filme monumental de Thomas Ince, «Civilização».

Nesses filmes de propaganda a favor da intervenção dos Estados Unidos na guerra europeia, Erich von Stroheim tem sempre um papel antipático, odioso, a desempenhar. De cabelo curto rapado na nuca, pescoço grosso e corpo hirto, rosto de traços duros, rigidez de movimentos, olhar firme e acerado, Stroheim é a figura ideal para encarnar o oficial alemão ou austríaco, cruel, sádico, vicioso, frio e implacável que, de monóculo arrogante e chicote na mão, comanda pelotões de execução, violenta mulheres indefesas, ordena destruições

e chacinas, brutalmente assassina crianças. (No filme «Pela Humanidade», arranca um bébé do berço e lança-o pela janela). São personagens um tanto convencionais, sem dúvida, figuras caricaturais ou de pesadelo que Stroheim marca com a força impressionante da sua garra e torna inesquecíveis. Para o público, actor e personagem confundem-se. E a publicidade dos Estúdios tem razão quando lhe chama «o homem que se gosta de odiar» *(The man you love to hate)*, tal como apareceu em «The Hearts of the World», de W. G. Griffith, «The Unbeliever», «For France», «The Hun Within», «Bas les masques!» e o já citado «Pela Humanidade», de Holluber.

Esta arte de se fazer odiar acabou por fatigar o público e foi de tal sorte tomada a sério que Stroheim se viu sem emprego. Como recurso e talvez como defesa (diz-se que, na rua, as pessoas tinham-lhe medo, não vendo nele o actor mas o bárbaro e cruel prussiano, desumano e brutal), Stroheim decidiu pedir a naturalização americana e alistar-se no exército, onde prestou serviço até ao Armistício.

Em fins de 1918, Stroheim volta a Hollywood. Vem com a firme disposição de passar para trás das câmaras. Entretanto casara (em 1916) com May Jones, que tinha conhecido em Nova Iorque e que voltou a encontrar nos estúdios de Griffith, onde era decoradora. Tiveram um filho que viria a fazer uma discreta carreira cinematográfica como assistente de realização e como actor. Este casamento durou pouco tempo. O divórcio separou-os também nesse ano de 1918. É um ano decisivo. Stroheim tinha escrito um argumento para um filme, a que dera o título de «The Pinacle». Remete-o ao produtor Carl Laemmle, o grande magnate da «Universal», sem resultado. Carl Laemmle nem sequer o lê. Stroheim não desiste. Encontrando artes para se introduzir no gabinete do grande senhor da «Universal», sai dali uma hora depois com o argumento vendido e um contrato

para ele próprio realizar o filme, que viria a intitular-se «Blind Husbands», de que foi também um dos principais intérpretes encarnando a figura de um oficial austríaco cínico e sedutor, pretencioso e egoista. O filme foi realizado em sete semanas com um orçamento de menos de cinquenta mil dólares. Rendeu mais de um milhão. Para além do valor que Carl Laemmle tenha reconhecido a este filme, «uma obra na qual se desenha sem equívoco a veia stroheimiana e um estilo no estado nascente» (1), esse milhão também o deve ter levado a declarar: «Em toda a minha carreira de produtor cinematográfico nunca me senti tão orgulhoso como ao apresentar 'Blind Husbands'». Normalmente estes homens só se orgulham daquilo que lhes dá dinheiro... e a sorte de Stroheim (para poder continuar a fazer filmes) assentou nesta circunstância: o seu primeiro filme rendeu vinte vezes mais do que custou. Não iria acontecer sempre assim.

«Em vez de transpôr, Stroheim expõe; em vez de significar, descreve. Mostra o facto real, o drama que se constroi à medida e ao correr das circunstâncias; seres que evoluem num dado meio e que seguem o seu destino até ao fim, caminhando para uma finalidade de que não têm senão uma relativa consciência.»

Jean Mitry

(1) F. Buache, in *Erich von Stroheim.*

ENCONTRO COM UMA ARTE QUE DESPONTA

Quando, em fins de 1895, os irmãos Lumière apresentaram em público o seu Cinematógrafo, não anteviram as potencialidades do seu invento nem acreditaram que ele tivesse grande futuro comercial, tão convencidos estavam de que o movimento de curiosidade que logo se levantou à volta do cinema não duraria muito tempo. George Méliès teve uma percepção muito mais aguda. Embora mantendo uma óptica estritamente teatral e pensando no novo invento em função da sua utilização nos seus espectáculos de magia e prestidigitação, o certo é que soube aliar à descoberta dos Lumière a sua prodigiosa imaginação acabando por inventar o espectáculo cinematográfico em todos os seus possíveis aspectos: a comédia, o drama, a farsa, a fantasmagoria, o filme de aventuras, a *feérie,* o filme de ficção científica, o filme histórico e as «actualidades». Por sua vez, outro homem empreendedor, Charles Pathé, transformaria o «Cinematógrafo Lumière» numa indústria tentacular e expansionista. Este homem, que começara lutando pela vida como feirante, chegou a ter um império tão vasto que nem a «colonização» mundial que mais tarde Hollywood viria a impôr se lhe pode comparar. Em relativamente pouco tempo, milhares de salas (ou simples

barracões), de uma ponta a outra do globo, eram equipadas com máquinas «Pathé» para exibirem filmes «Pathé», que diária e torrencialmente (e de todos os géneros) saíam dos estúdios de Vincennes.

Por essa altura será talvez ousado falar já em arte cinematográfica. No entanto, não tardam muito a despontar as primeiras noções «gramaticais» de uma nova «linguagem», de uma nova forma de expressão. Vamos encontrá-las surpreendentemente nos realizadores ingleses da chamada «Escola de Brighton», entre 1900 e 1903. Nos filmes de William Paul, Williamson e G. A. Smith surgem claras noções de montagem, de tempo e de ritmo; e ainda a utilização intencional do grande plano, as acções simultâneas e um esboço de realismo social. O mesmo se dá com as obras dos dinamarqueses (onde aparecem ligeiros e tímidos movimentos de câmara, ângulos em *plongé* vertical, planos muito próximos com as figuras cortadas quase a meio corpo); com muitos filmes italianos de grande encenação; e, um pouco mais tarde, com alguns franceses «d'avant-garde». Pode dizer-se que a linguagem cinematográfica se constrói dia a dia; que cada dia traz uma descoberta para a nova forma de narração e expressão (na altura, exclusivamente visual) que é o cinema.

Pouco a pouco passa-se da óptica teatral — a óptica do «espectador da primeira fila», no teatro — para uma outra óptica comandada pelo realizador. No primeiro caso o espectador está em frente de «planos de conjunto», abarca toda a cena, olha para onde quer. No segundo caso, o realizador, aproximando, afastando ou isolando os personagens em cena, obrigando, com a inserção de um plano de pormenor, a notar um gesto, um objecto, um olhar, não dá direito de escolha: o espectador olhará para onde ele quer que olhe e verá exercer-se sobre ele, com a variação de planos, a sua duração e a

mudança do ponto de vista, um efeito dramático, emocional e psicológico.

Os americanos começaram «com estas coisas» um poucochinho mais tarde do que os europeus. No entanto, foram as obras de D. W. Griffith que deram à «escrita cinematográfica» um contributo fundamental. Mas não o primeiro. Já alguma coisa se tinha inventado ou experimentado antes dele; como, por certo, não poucas contribuições criadoras para a articulação de uma específica expressão cinematográfica terão surgido em tempos simultâneos em lugares diferentes. Todos os artistas criadores devem alguma coisa aos que os antecederam. O filme italiano «Cabiria» teria interessado muito Griffith antes de avançar para a realização de «O nascimento duma Nação» e «Intolerância». Eisenstein, por sua vez, fez um meticuloso estudo de «O Nascimento duma Nação» antes de formular as suas teorias sobre montagem (que aplicaria genialmente em «O Couraçado Potemkin»). Griffith deu um passo muito importante. Mas outros dariam outros passos. Porque o Cinema teria ainda muito que andar até se assenhorear de todas as suas capacidades como múltipla forma de expressão artística (a pontos que, hoje, é mais rigoroso falar-se de artes cinematográficas) e como linguagem autónoma.

Erich von Stroheim vem encontrar-se com o cinema quando este ainda balbucia e começa a dar os seus primeiros passos sozinho. Quase nada tem atrás de si, ao contrário dos cineastas dos nossos dias que têm mais de meio século de cinema em que se apoiarem, ou com que foram enriquecidos. E isto é importante não se esquecer, se queremos aferir o verdadeiro valor e a originalidade dos autores clássicos. Griffith, Stroheim, Fritz Lang estão, por exemplo, visivelmente por trás (isto é: na cultura cinematográfica) de Orson Welles em «O Mundo a seus pés» *(Citizen Kane)* e «O 4.º Mandamento» *(The Magnificent Ambersons)*, assimilados e

«digeridos» pelo seu talento e capacidade criadora. (A profundidade de campo, os tectos visíveis e opressivos, certos enquadramentos «dramáticos», o peso de algumas cenas que o espectador quase sente fisicamente, que foram novidade e espanto para muitos jovens críticos pouco conhecedores dos «clássicos», quando viram «O Mundo a seus pés», já tudo isso tinha sido utilizado funcionalmente, como hoje se diria, ainda no tempo do cinema silencioso, por Stroheim e Lang. No segundo decénio deste século, os realizadores cinematográficos (falo dos que querem sair da rotina comercial) têm muito pouco em que se apoiar, muito poucos com quem aprender. A sua originalidade é absoluta. A sua criatividade total. É a esta luz que deve medir-se a grandeza (e a ousadia) da obra de Stroheim, mesmo amputada pelos interesses comerciais dos produtores — pois o cinema foi sempre uma *Arte* submetida às exigências da *Indústria* (que lhe precedeu) e às conveniências e tradições do *Espectáculo* (em que tem sido sempre espartilhado).

Stroheim tarimbou nos estúdios de Griffith. Trabalhou com ele e viu-o trabalhar. Aprendeu com ele a servir-se do cinema como meio de expressão. Mas não foi o aluno espelhando palidamente o Mestre. Nada os assemelha. Stroheim tem uma personalidade extremamente forte, os seus caminhos são diferentes, outras coisas tem a dizer diversamente. Não escondeu nunca, porém, o que deve a Griffith. O que já não sucede com outros, que escondem o que devem a Stroheim...

Ele mesmo o disse, num artigo de 1958 publicado em *Confrontation* (já citado): «Diplomei-me na escola cinematográfica de D. W. Griffith, mas a minha intenção era tornar-me o melhor mestre em realismo cinematográfico. Em cidades verdadeiras e não em fragmentos de cidades desenhados por Cedric Gibbons ou Richard Days; ao longo de verdadeiras avenidas bordadas de

árvores autênticas, com «eléctricos», autocarros e automóveis reais; ao longo de ruelas verdadeiras, sujas e mal cheirosas; no autêntico lodo, como em palácios e castelos autênticos, eu iria filmar as cenas das minhas fitas e povoá-las de homens, mulheres e crianças reais, como se encontram todos os dias na vida real; ia vesti-los como se vestem na verdade, com bom ou com mau gosto, limpos ou sujos, impecáveis ou todos rotos; recusaria qualquer concessão às convenções do palco ou do écran; ia filmar histórias verosímeis como a vida, mesmo se tivesse de conceber o seu realismo até ao nono grau. O meu propósito era mostrar homens e mulheres como na realidade são em qualquer parte do mundo (nenhum deles sendo perfeito), com as suas qualidades e os seus defeitos, as suas aspirações nobres e idealistas, o seu carácter ciumento, vicioso e baixo, a sua rapacidade. (...) O público já tinha ingerido à força, nas imagens que lhe davam, uma dose excessiva de sacarina. (...) Sentia que os espectadores já estavam fartos dessas histórias com heroinas-bonecas, loiras de virgindade eterna, e com heróis sem sexo, de peito chato e sem pelos, tão incolores como as heroinas. Era tempo de acabar com os «maus», sempre de colarinho duro, totalmente vestidos de preto, com o seu chapéu tão convencional como os seus bigodes. Sentia que o estômago do público podia receber, agora, alimento mais forte e mais consistente. (...) Queria mostrar-lhes o amor verdadeiro, o ódio verdadeiro, de homens e mulheres reais que vivem plenamente as suas paixões.»

Nisto, Stroheim aproximava-se das ideias teóricas de Canudo, expressas no seu livro *L'Usine aux Images*, quando apontava, no dealbar das artes cinematográficas, as grandes possibilidades do cinema: «Exprimir toda a vida, com o infinito dos seus sentimentos, das suas vontades, dos seus choques e dos seus triunfos ... eis o segredo e a glória do Drama Visual.» Stroheim iria um

pouco mais longe, ou um pouco mais fundo, porque, para ele, como salienta José Monleon em *Lo que sabemos de Cine*, «a realidade começava quando se correm os ferrolhos, quando os personagens davam por terminada a vida pública e se enfrentavam com os monstros nascidos de uma longa repressão».

Erich von Stroheim iria revolucionar o cinema de Hollywood, fazer «o papel exactamente antagónico do Hollywood dos C. B. de Mille, das «estrelas» muito escorreitas e do código Hays de censura». E também não compreendia que quisessem obrigá-lo a fazer um filme de hora e meia quando necessitava de cinco horas para expressar claramente uma ideia. Na realidade ele não queria entreter as pessoas com um cinema-para-homens-crianças, com o mal e o bem muito bem apartados, com todas as arestas muito arredondadas, mas mostrar a vida com toda a sua porcaria (e também com os seus oásis de pureza) e traduzir a sua própria visão da Vida e dos sentimentos humanos. O seu cinema não seria de sonho. Seria de pesadelo.

Por isso as suas obras foram retalhadas. Por isso o génio seria abafado... quando deixou de servir os interesses comerciais da indústria, quando repararam que ele ia longe demais, contra «as regras estabelecidas».

Por outro lado, a necessidade de exteriorização, através dos seus filmes e através das suas interpretações, é tão evidente em Stroheim que levou alguns comentaristas da sua obra a falar em exibicionismo. George Franju, no entanto, precisa que entende esse exibicionismo no sentido de «pôr a descoberto tudo aquilo que o horroriza» *(Cinématographe,* n.º 2, 1937). De facto, aquilo que Stroheim odeia ou que lhe faz horror — nos sentimentos e nas paixões humanas, na sociedade em que vive e o rodeia — ele o exibe com uma mistura de fúria e de sadismo, exibindo-se ele próprio nos personagens mais cínicos e repugnantes, mais abomináveis e

mais odiosos. Aquilo que lhe repugna, tudo aquilo que de mais grosseiro, vicioso, voraz e malévolo existe nos instintos do Homem, tem de o mostrar à lupa, com uma crueza cáustica e sardónica. Tem de o fazer sentir ao espectador até que ele não suporte mais a náusea e o horror. Na versão original de «Greed», um dente cariado passa mais de trinta vezes no écran, primeiro sangrento e depois cada vez mais repugnante, simbolizando as fases sucessivas da decadência humana e da dissolução da sociedade. Assim, ele não analisa. Mostra. E de que maneira!

O cinema «engomado» de Hollywood não estava habituado a mostrar coisas desta natureza. No meio da Fábrica de Sonhos, surgia a realidade mais crua, o pesadelo da realidade. E ainda assim, nós só podemos ver uma pequena parte do que Stroheim queria pôr a nu e descarnar. Os seus três maiores filmes foram reduzidos de cerca de trinta bobinas (cada) a dez ou doze, após sucessivas amputações. Hollywood queria água de rosas. Stroheim oferecia vitríolo... e demonstrava até onde o cinema poderia chegar. Mesmo truncadas, as obras maiores que Stroheim ainda pôde realizar, levaram o cinema para caminhos por onde nunca tinha andado e deixaram bem vincada, em alguns fragmentos geniais, a estranha, apaixonante e vigorosa personalidade do seu autor.

Erich von Stroheim trouxe para o cinema (a nível de forma e de conteúdo) muitas coisas novas que, na altura (1918/1923), ofenderam as «boas regras» dos produtores e os hábitos dos espectadores, já intoxicados por uns tantos e bem aceites lugares comuns do espectáculo cinematográfico.

Pela primeira vez no écran o tempo assume fundamental importância nas obras de Stroheim, e em mais do que um sentido. Quer para nos dar a evolução

psicológica dos personagens, quer para transmitir ao espectador uma determinada sensação: impaciência, tédio, horror, aborrecimento, etc. Se um personagem espera, aborrecido e impaciente, a chegada de outro que tarda a vir, Stroheim prolonga a duração da cena de tal sorte que o espectador será obrigado a ressentir *fisicamente* o aborrecimento ou a impaciência dessa espera.

«A noção de tempo, no cinema, é extremamente ambígua, porque não existe um tempo, mas vários tempos mantendo entre si as mesmas estreitas relações que só poderemos separar por uma operação mental. Há a duração do filme (hora e meia ou duas horas, por exemplo), há a duração da acção no filme (uma hora, um dia, alguns anos), há o tempo em que é contada uma história (apresentada no presente ou no passado). Todos estes tempos interferem e agem sobre a sensibilidade do espectador. Mas há um outro tempo, diferente, mais interiorizado, permanecendo igualmente ligado, de certo modo, a todos os outros» (Jean Leirens, *Le Cinéma et le Temps).* Stroheim utiliza também a representação do tempo no écran de uma forma então totalmente inovadora, isto é: como peso e determinante sobre a evolução interior e exterior dos personagens. «Será no filme «Greed» que o problema do tempo é colocado, naquele último sentido, pela primeira vez com uma certa força». O tempo constitui mesmo uma das dimensões do filme. «A evolução psicológica dos personagens», diz Jean Leirens, na obra citada, «é aqui inteiramente comandada pelas mordidelas do tempo. (...) Os principais personagens de «Greed» são marcados pelo tempo que lhes corroeu a carne, os despiu de todo o disfarce, pondo a sua alma a nu. (...) Pela primeira vez no cinema, o decorrer do tempo não é dado através das folhas dum calendário ou de outro qualquer processo mecânico, mas interiorizado na decadência da pessoa humana».

No tempo em que Erich von Stroheim chegou ao cinema, todas as questões sexuais eram cuidadosamente escamoteadas. E o público gostosamente tomava a groselha por vinho maduro. «Na sua era, Griffith sabia o que o público queria — diz Stroheim, em *Cinemonde* n.º 610/12, de 23 de Abril de 1946 — e dava-lho: uma acção importante enxertada no amor estéril dum jovem, sem músculos e sem pelos, por uma mocinha reservada de peito chato; no paroxismo da paixão ela aflorava ligeiramente os lábios aveludados e virginais com o seu dedo macio; depois, tímida e hesitante, tocava os lábios do jovem, indeciso sobre o que havia de fazer; na cena seguinte ele pronunciava o significativo «Sim». Naturalmente era o fim do filme. Ningém reflectia que era ali que a verdadeira história começava».

Diz ainda Stroheim: «Os problemas sexuais não existiam. Os nossos adolescentes de ambos os sexos eram todos anjos deliciosos, sem nenhum sexo particular. Mais: os celibatários eram totalmente destituidos de qualquer instinto carnal. E todas as pessoas tinham contraído matrimónios felizes ou estavam para fazê-lo. Já nessa época as estatísticas mostravam que os Estados Unidos da América eram o país com o maior número de divórcios. Ignoravam-se as doenças sociais e o simples facto de pronunciar a palavra sífilis constituia uma espécie de suicídio público. Ora, os números mostravam que essa doença existia em larga percentagem, ao mesmo tempo que revelavam um aumento constante e regular das enfermidades venéreas».

Stroheim, recusando a visão hipócrita dos puritanos, introduziu nos seus filmes personagens com naturais instintos, apelos, apetites, tentações e taras sexuais. Homens e mulheres, comuns, tinham finalmente sexo e *sentiam-no.* Os seus actos, os seus sentimentos, o seu comportamento, eram muitas vezes comandados pela sua sexualidade (reprimida, exacerbada, viciosa ou sim-

plesmente libertada). As Ligas Femininas, a Legião Americana, a Igreja, a censura dos produtores e as censuras oficiais, não podiam deixar de cair sobre o impúdico e obsceno indivíduo que ousava mostrar tais coisas. E também por isso os seus filmes foram barbaramente mutilados. Mas o cinema dava mais um passo pela mão de Stroheim, abordando temas e situações até aí cuidadosamente evitados.

Erich entrou em vários filmes feitos na Europa e, por duas vezes, tive o prazer e a emoção de o ter como intérprete dos meus filmes. E também tormento. Porque a personalidade deste homem era tal que aniquilava tudo à sua volta, fazia-nos perder o equilíbrio, esquecíamos tudo que não fosse ele. O prazer advinha do facto de Stroheim, apesar das lendas tecidas à sua volta, ser um sentimental, um trabalhador disciplinado e um companheiro seguro.

Edmond T. Greville
(in «L'homme que vous aimeriez haïr», *L'Écran Français, n.º 25, Dez.º 1945*)

AS PRIMEIRAS OBRAS

Em fins de 1918 o cinema americano abandona totalmente o «filme de guerra» ou o «filme de propaganda» e vai voltar-se deliberadamente para o «espectáculo», procurando esquecer a intervenção armada na Europa. É nesta altura que Erich von Stroheim, regressado a Hollywood, tenta, ou melhor dizendo, força a sua sorte junto da «Universal», com um atrevimento e uma insistência de tal ordem que desconcertam Carl Laemmle, o *big boss* daquela empresa produtora, e o levam a escutar a proposta que lhe traz este jovem actor de olhar penetrante e modos decididos: vender-lhe um argumento para um filme de que ele próprio seria realizador e intérprete — «The Pinacle» (que, originalmente, teria sido uma peça de teatro). Tendo, ao fim de uma hora, convencido Carl Laemmle, Stroheim deita imediatamente mãos à obra. Ele mesmo se encarregará da cenografia e do guarda-roupa. Ao fim de sete semanas apresenta o filme pronto e, pela única vez na sua carreira, sem exceder o orçamento previsto. O filme receberia por título, contra sua vontade: «Blind Husbands». Ao lado de Griffith e de Chaplin, outro nome iria figurar com especial relevo na História do Cinema Americano,

a que tantos europeus (Joseph von Sternberg, Sjostrom, Murnau, Lubitsch, etc.) deram prestígio antes do advento do sonoro.

«BLIND HUSBANDS»

Produção: Universal-Carl Laemmle. Realização: Erich von Stroheim. Argumento, planificação e décors: Erich von Stroheim. Operador: Ben Reynolds. Intérpretes: Erich von Stroheim (tenente Erich von Steuben), Francelia Bilington (Sra. Armstrong), Sam de Grasse (dr. Armstrong), Gibson Cowlan (Sepp, o guia da montanha), Fay Holderness (uma criada), Valerie Germonprez e Jack Perrin (os noivos). Data de produção: 1918.

O tema de «Blind Husbands» pode parecer-nos, hoje, um vulgar melodrama e justificar a pouca atenção que lhes prestaram os historiadores do cinema. No entanto, logo nesta primeira realização, Stroheim (que deliberadamente teria procurado um tema «comercial» para mais facilmente abrir o seu caminho que de antemão sabia não ser fácil) mostra o perfeito conhecimento do seu ofício e rompe, por linhas travessas, com os lugares comuns do cinema que então se fazia em Hollywood «não deixando flutuar o amor na abstracção tão cara aos pudibundos», o que imediatamente atraiu as iras dos hipócritas defensores da moral e dos «bons costumes». «Blind Husbands», salienta Bob Bergut na obra já citada, «marca a entrada no cinema de manifestações sexuais normais. Não que se tratasse de mostrar actos «imorais», mas sim de apresentar as molas de uma sedução que era não só um combate físico mas também e sobretudo um combate psicológico. (...) Além de intigras clandestinas com uma criada de hotel e uma camponesa, um jovem tenente, muito entregue aos seus apetites sexuais, procurava seduzir a mulher dum cirurgião americano, muito bonita mas a que o marido prestava pouca

atenção, quando todos três se encontraram casualmente no Tirol, num albergue de turistas e alpinistas.»

«No cinema que se fazia, em Hollywood, naquele tempo — diz Stroheim — a virtude era sempre recompensada. Nunca se apresentava um homem de carne no seu combate pela conquista física duma mulher... No écran ninguém desejava possuir uma mulher fora dos sagrados laços do matrimónio. Tudo tresandava a virtude beata e, ao que parecia, toda a gente estava muito contente com essas historietas que só tinham por fim tranquilizar as pessoas.»

A acção de «Blind Husbands» decorre na fronteira austro-italiana na região dos Dolomitas. Na diligência que traz os turistas, estão o dr. Armstrong (médico americano que vem fazer alpinismo), muito ocupado a ler o jornal, sua esposa Margaret, jovem e bonita, e o tenente austríaco Eric von Steuben que olha com insistência para a sua companheira de viagem. Margaret baixa os olhos timidamente mas acaba por erguer o rosto e sustentar o olhar intencional do garboso tenente. À chegada são saudados por Sepp, o guia das montanhas, que, nuns rápidos planos em *flash-back* (intercalados na cena da viagem na diligência), tínhamos visto fazer uma ascenção com o médico, no ano anterior. No dia seguinte o tenente veste-se com todos os cuidados, perfuma-se, verifica que a sua farda não apresenta uma ruga e, quando está para sair, passam Margaret e o marido que se dirigem às escadas que levam à sala de jantar. Margaret diz: «esqueci-me da camisola, deixei-a em cima da cama». O marido não lhe presta a mínima atenção. Margaret volta para trás e encontra-se com Steuben que, tendo-a ouvido, vai ao quarto dos americanos, pega na camisola e traz-lha. Trocam um longo olhar. Sente-se que, face ao elegante sedutor, esta mulher, frustrada no seu casamento, toma consciência das suas insatisfações. Durante o pequeno almoço, o tenente mur-

mura algumas palavras ao ouvido da criada e depois sai na direcção do jardim. À passagem pelos americanos, coloca discretamente uma almofada nas costas de Margaret para que ela fique mais confortavelmente instalada.

Há festa na aldeia. Organiza-se um baile. O tenente corteja abertamente as raparigas. Leva uma até às árvores e diz-lhe: «Esta noite é para nós. Quando a velha lua nos olha, ela ofende-nos. Gosto muito de si.» Beijam-se. Passam nuvens na frente da lua; a folhagem tremula com reflexos dourados. A festa continua e Margaret enfastia-se com as conversas dos alpinistas. Afasta-se para uma sala isolada onde está um piano. Toca. Vemo-la em grande plano, aureolada e de uma grande beleza. O tenente aparece, pega num violino e acompanha-a, enquanto que, na outra sala, o dr. Armstrong conversa de ascensões à montanha. Von Steuben pousa o violino e diz a sua frase: «Quando a velha lua...» Margaret, perturbada, foge. O tenente vai conversar com o marido. Só se fala da subida, no dia seguinte, ao Monte Cristallo, pelo lado norte, para bater um record. Depois vão-se todos deitar.

Margaret penteia-se tristemente. Pelo espelho vê o marido que já dorme...

No outro dia, Armstrong, Margaret e Steuben passeiam, vendo as lojas que vendem recordações. Margaret quis comprar um cofrezinho, mas desiste porque o preço é muito elevado. Pouco depois sabe-se que os alpinistas que partiram de manhã muito cedo estão numa situação difícil. Forma-se um grupo de socorros ao qual Armstrong se vai agregar espontaneamente. Von Steuben aproveita a situação para fazer mais insistentemente a côrte a Margaret. A mulher do cirurgião recusa sem grande convicção. Sepp, o guia, observa o que se passa.

É manhã. Margaret acorda e vai à janela. Olha a montanha, procurando ver a equipa de socorro que a escala. Depois vai à porta do quarto buscar os sapatos

que deixara de véspera para engraxar e encontra com surpresa e com prazer um raminho de flores com um cartão: «Lt. Eric von Steuben». Instantes depois ele bate e, pela porta entreaberta, beija a mão de Margaret e oferece-lhe o cofrezinho que ela tinha querido comprar. Em risco de serem surpreendidos por uma criada que passa, ele refugia-se no quarto do Armstrong. — «Imagine se o meu marido aparecesse», diz Margaret. — «Está a trepar à montanha», responde o tenente. — «Dê-me tempo...», diz ela perturbada. Von Steuben retira-se. A cena fecha em «iris».

No seu regresso, o dr. Armstrong encontra o cofrezinho e o ramo de flores. Contempla Margaret que ainda dorme. Há um grande plano de Margaret que se vai esbatendo: ela sonha e vê o rosto de von Steuben. Aparece uma mão que estende um dedo ameaçador. Margaret acorda. O marido propõe-lhe que partam para Roma. Ela responde que não quer que, por sua causa, ele deixe de fazer a sua ascensão à montanha. E sugere que a leve até ao refúgio, a meio caminho. Armstrong acede e conclui: — «Talvez von Steuben queira vir connosco».

À noite, no abrigo da montanha, enquanto Armstrong dorme, Margaret mete uma carta por baixo da porta do quarto de von Steuben. Quando, um pouco mais tarde, o tenente procura ir ter com Margaret é surpreendido por Sepp e volta para os seus aposentos. De manhã, em montagem paralela, vemos a ascensão difícil de Armstrong e von Steuben e a longa espera no abrigo onde ficaram Margaret e o guia. Margaret está cada vez mais inquieta. Por seu turno von Steuben é tomado por uma vertigem e está a pontos de resvalar pela encosta. Ligado por uma corda ao seu companheiro, é este que o segura. Mas, ao agarrá-lo pelo casaco, a carta de Margaret fica à vista e o médico reconhece a letra de sua mulher. Von Steuben e Armstrong têm

um breve confronto. A carta cai na ribanceira. O médico corta a corda que o liga ao tenente e abandona-o numa situação desesperada. Perdida a sua arrogante auto--confiança, von Steuben entra em pânico. Na descida, Armstrong encontra de súbito a carta que tinha voado. Lê: «Eu amo o meu marido e ele ama-me...» Entretanto Sepp partira com outros homens em socorro dos alpinistas e chega a tempo de ajudar o médico, que está numa situação difícil. Entretanto, Von Steuben desequilibra-se e vem estatelar-se no fundo da ravina rochosa sobrevoada por milhafres... Na praça da aldeia, a diligência vai partir. Chegam Margaret e o dr. Armstrong, de braço ao peito. Sepp, o guia, vem despedir-se. Chama o médico à parte e diz-lhe: «Sei poucas coisas... mas sei que ela só necessita de amor.» A diligência parte e afasta-se lentamente até desaparecer.

Na sua época, um tema destes era chocante para muitos americanos. No cinema não podia mostrar-se, mesmo discretamente, a insatisfação da mulher no casamento. Por outro lado, ia contra as atitudes do americano médio em relação ao sexo. Assim, «Blind Husbands» não escapou à virulência de alguns críticos e aos ataques dos puritanos... mas o público acorreu a ver o filme, que acabou por ser um bom negócio para Carl Laemmle. Mais tarde verificar-se-ia que Stroheim deixava, já aqui, apontadas muitas das características do seu estilo, o seu rigoroso cuidado na encenação, a sua preocupação de dar autenticidade aos seus personagens (sobretudo autenticidade interior).

E, como Chaplin, o outro estrangeiro irreverente, nunca mais deixaria de «ter à perna» as Ligas Femininas e os rafeiros defensores dos «bons costumes»...

THE DEVIL'S PASSKEY

Produção: Universal-Carl Laemmle. Realização: Erich von Stroheim. Argumento, segundo um romance da Baronesa de Meyer: Erich von Stroheim. Cenografia: Erich von Stroheim. Assistente de realização: Eddy Sowders. Chefe operador: Ben Reynolds. Intérpretes: Sam de Grasse (Warren Goodwright), Una Trevellyan (Sr.ª Goodwright), Mae Bush (Belle Odera), Clyde Phillmore (Rex Strong), Maude George (a costureira), Evelyn Gosnall. Ano de produção: 1919. Metragem: 12 bobinas, reduzidas a oito. Exibido em Portugal com o título «A Gazua do Diabo».

O prestígio que Stroheim ganhou na «Universal» com «Blind Husbands» deu-lhe a imediata possibilidade de realizar outro filme para a mesma companhia. Não se sabe porque razões ele foi buscar uma novela duma certa baronesa de Meyer para a passar ao écran com o título de «The Devil's Passkey». Segundo uns, o filme teria tido pouco êxito; segundo outros, entre os quais Denise Vernac, a última companheira de Stroheim, o filme foi, na sua época, um grande sucesso. Deste filme não resta nada. O negativo desapareceu e, até agora, não se descobriu nenhuma cópia eventualmente recolhida por alguma cinemateca.

O argumento resume-se ao seguinte: No Paris do após-guerra, a mulher leviana e coquette dum escritor americano gasta fortunas em vestidos e abafos. Não tendo meios para pagar às casas de modas decide-se por vender os seus encantos pessoais a um rico oficial da embaixada dos Estados Unidos. Mas este, descobrindo a sua identidade, comporta-se como um perfeito gentleman em vez de aproveitar a situação para a tomar como amante. As más línguas, no entanto, espalham rumores duma ligação amorosa entre ambos. Os cronistas não deixam escapar um assunto que lhes serve, sem revelarem os nomes das pessoas, para fantasiarem histórias à volta dessa possível aventura. O escritor, tendo-as lido no seu jornal, vê aí excelente assunto para uma peça de teatro. Escreve-a e fá-la representar. Na

noite da estreia, o «Tout-Paris» troça dele. Mas o escritor, ao tomar consciência da sua ingenuidade e da inocência da mulher, sorri e perdoa.

Desta vez Stroheim não reserva para si nenhum papel, talvez porque nenhum personagem é suficientemente odioso, cínico ou venal. E apesar do rigor que gosta de pôr nas suas encenações, o Paris de «The Devil's Passkey» não anda longe do Paris convencional visto por Hollywood, o que fez rir os franceses quando o filme foi exibido em França. Do maior ou menor valor desta obra pouco se sabe. Desapareceu, como se disse. Mas foi um razoável êxito comercial. O que animou Carl Laemmle a pôr à disposição de Stroheim uma verba avultada para a criação de uma nova obra, desta vez de maior fôlego e de maior responsabilidade: «Foolish Wives», de que seria autor total.

A acreditar em cronistas da época e em alguns biógrafos, «The Devil's Passkey» seria uma obra medíocre. Não se sabe se, na realidade, Stroheim não terá aceite este semifracasso artístico (que o não foi de bilheteira) para consolidar uma posição dentro da «Universal» e ficar com as mãos livres para o filme seguinte, de que viria a ser autor do argumento e da planificação, realizador, autor da cenografia e principal intérprete. Seja como for, as mãos livres nunca mais as voltaria a ter...

Algumas cópias de «The Devil's Passkey» apresentavam uma novidade: as chamas das velas de um grande candelabro foram coloridas à mão o que, no dizer do próprio Stroheim, «dava um efeito maravilhoso» [1].

Stroheim levara doze semanas para filmar «The Devil's Passkey». Para a filmagem de «Foolish Wives»

[1] *Erich von Stroheim,* por Bob Bergut, pág. 46.

iria necessitar de onze meses de trabalho intenso, aplicado, minucioso. E agora o seu propósito era seguir o conselho de Griffith: «Todo o verdadeiro artista do cinema deveria, num momento qualquer da sua vida, procurar realizar pelo menos um filme para a posteridade». E mais ainda: não fazer concessões de nenhuma espécie.

Três grandes obras deixaria para a posteridade... desgraçadamente mutiladas e que jamais poderão ser restituidas à sua integridade. Os interesses da indústria cinematográfica iriam destruir o património artístico da humanidade e abater um criador de génio. Por vezes não faltam razões para odiar Hollywood e a sua monstruosa máquina de fazer filmes...

«Foolish Wives» é um insulto às mulheres e aos ideais americanos.

(Photoplay de Março de 1922)

A AFIRMAÇÃO DO GÉNIO CRIADOR

Em fins de 1919 Erich von Stroheim começa com as filmagens de «Foolish Wives». Carl Laemmle queria que o filme fosse uma superprodução de prestígio. Aceita pois conceder um crédito de cinquenta mil dólares e espera colher deste investimento bons benefícios. Não sabe exactamente o que Stroheim tem em vista, mas está confiante. Quando Stroheim lhe pede para duplicar aquela verba ele aceita de novo. Conforme a rodagem do filme vai avançando, já não são cem mil dólares de que Stroheim necessita, mas duzentos mil. Como uma parte da intriga decorre no Casino de Monte-Carlo, Stroheim manda reconstituir à escala natural a Praça Central de Monte-Carlo, com o imponente casino e o Café de Paris. Muitos dirão que é uma ideia louca, e se não seria mais fácil ir filmar a Monte-Carlo. Stroheim sabe que a enorme soma gasta na reconstiuição é menor que as despesas de deslocação de toda uma equipa de técnicos e actores à Europa mais o custo da ocupação por dois ou três dias das salas do Casino. Na realidade, Stroheim não delapida o dinheiro. Gasta o que entende ser indispensável. Tanto o dinheiro como o tempo. Está perfeitamente seguro de si e, desta vez, quer fazer uma obra à medida das suas capacidades e do seu enorme talento.

Para a realização deste filme não está disposto a transigir em nada.

Muitas das exigências da encenação são apontadas pelos cronistas da época como caprichos do realizador. Houve quem contasse, entre outras histórias mais ou menos verosímeis, que tendo Stroheim sido chamado para inspeccionar o colossal *décor* representando a Praça Central e o Casino de Monte-Carlo, teria feito um gesto de aprovação, comentando apenas : «Agora é preciso puxar tudo isto atrás coisa de meio metro»... Não seria de admirar se parte dessas histórias tivessem a sua origem no departamento de publicidade da «Universal». Perante o aumento constante do custo da produção e o largo tempo que se ia consumindo nas filmagens, a «Universal» passou a servir-se disso mesmo para fins publicitários. Fotografaram Carl Laemmle entregando a Stroheim um cheque em branco e, num enorme cartaz, colocado no centro de Nova Iorque, anunciava-se o progressivo custo do filme por baixo do título e do nome do realizador em que o *S* fora pintado como o símbolo do dólar ($). Todas as semanas vinham os bombeiros com uma grande escada mudar os algarismos inscritos no cartaz (1). E os cronistas faziam circular o «diz-se que» a «Universal» iria até ao milhão de dólares «para satisfazer todos os caprichos do seu realizador». Na realidade, o filme veio a custar um milhão cento e três mil e setecentos dólares e levou quase um ano a concluir.

Em Junho de 1921 estavam terminadas as filmagens. Na sala de montagem, Stroheim começava agora, com a sua montadora Valerie Germonprez, o exaustivo trabalho de ordenar, seleccionar e montar os milhares

(1) Declaração de Stroheim a Bob Bergut, in *Erich von Stroheim, p. 48.*

de metros de película que tinha filmado. É ainda um trabalho de criação. Dos quarenta e três mil metros de filme que tem nas mãos, Stroheim verifica que não pode fazer uma obra com menos de seis a sete horas de projecção. Propõe então à «Universal» que o filme seja projectado em duas partes (de cerca de três horas cada) com um intervalo para os espectadores irem jantar; ou passar cada uma delas simultaneamente em dois cinemas diferentes. Carl Laemmle vê com maus olhos esta solução que ia romper arriscadamente com as normas do espectáculo cinematográfico. Irving Thalberg, colaborador e homem de confiança de Laemmle, insiste em que o filme seja reduzido drasticamente e que a sua montagem seja confiada a Arthur Ripley. Será este quem, esquartejando a obra de Stroheim, a reduzirá a menos de metade... Mas não se ficaria por aqui na amputação de um filme que na sua integridade seria uma obra de génio. «Foolish Wives» iria sofrer ainda mais cortes. A maior parte das cópias que se conhecem e que circularam na América e na Europa já não têm mais do que as tradicionais duas horas de projecção.

«Quando terminei «Foolish Wives» — diz Stroheim na entrevista concedida a Bob Bergut — a «Universal» convocou vinte e dois censores para assistirem à primeira projecção. Cada qual trouxe a sua tesoura... o que quer dizer que, da minha fita, acabou por não ficar grande coisa...» Claro que aquilo sobre que mais se encarniçaram esses censores foram as sequências em que se descrevia a vida tal como a via Stroheim. Dois coelhos mortos de um só tiro : encurtava-se o filme (de acordo com os interesses da exploração comercial) e tiravam-se as passagens mais incómodas (respeitando o princípio de que o cinema devia ser tranquilizante). O que ficou, no entanto, dá ainda a medida da grandeza, da força e da violência desta obra que, completa,

seria uma obra-prima. «Pelo acto de acusação, temperado de sentimentalismo, de ferocidade e de humor, que lança contra a burguesia lastimosa misturada com uma aristocracia apodrecida ou de contrafacção, o cineasta antecipa com lucidez os gritos de «L'Age d'Or» ou as fantasias amargas de «La Règle du Jeu» que honram a sétima arte europeia de antes da guerra. Sabe-se que Jean Renoir ficou impressionado com «Foolish Wives». «Nana» (1926) rompe com o impressionismo esbatido de «La Fille de l'eau» (1924), para atingir a representação crítica cuja franja barroca se ergue sobre algumas festas em que flutua um odor a cadáver. Visconti, mais tarde, será também envolvido e pode-se comparar a beleza descritiva mágico-circunstancial de certas passagens do «Leopardo» (a chegada à igreja de Donnafugata) ou de «Morte em Veneza» (as panorâmicas sobre as flores e a clientela no salão do Hotel dos Banhos) à doce-cruel acuidade stroheimiana que junta ao chamejante realismo estético a observação clínica. Uma obra como «Foolish Wives» solda riquezas das mais variadas que é preciso esmiuçar pacientemente para procurar distinguir nelas as virtudes de fonte purificadora.» (Freddy Buache, in *Erich von Stroheim*, col. «Cinéma d'aujourd'hui»).

«FOOLISH WIVES»

Produção : Universal-Carl Laemmle. Ano de produção : 1921. Realização: Erich von Stroheim. Assistentes de realização: Eddie Sowders e Louis Germonprez. Argumento e planificação : Erich von Stroheim. Cenografia : Richard Day e Erich von Stroheim. Fotografia: Ben Reynolds e William Daniels. Montagem original: Erich von Stroheim e Valerie Germonprez. Legendas: Erich von Stroheim. Intérpretes: Erich von Stroheim (Conde Karamzin), Maude George (Olga Petschnikoff), Mae Bush (Vera),

George Christians (Howard Huges, o embaixador americano), Miss Dupont (esposa do embaixador), Cesare Gravina (moedeiro falso), Malvine Polo (filha do moedeiro falso), Dale Fuller (Maruschka, criada de quarto). Metragem: 21 bobinas, reduzidas a 14 para exploração comercial. Título em Portugal: «Esposas Levianas».

Resumo do argumento: Certo dia chegam a Monte-Carlo, capital mundial do jogo, três aventureiros : um certo Conde Wlasdislas Serge Karamzin e suas primas, a princesa Olga Petschnikoff e a princesa Vera. Instalam-se na luxuosa vivenda «Amorosa», na encosta debruçada sobre a baía. O conde é um homem elegante, brilhante, cínico, cujos instintos sexuais se despertam à vista de qualquer mulher, bonita ou defeituosa, burguesa, grande senhora ou camponesa. Este misterioso Karamzin agrada às mulheres e ele aproveita-se disso para as conquistar e extorquir delas tudo o que deseja : ou a satisfação dos seus apetites sexuais, ou dinheiro para se assegurar um luxo ostensivo. Na realidade não existe entre os três primos qualquer laço de família. A «inclinação» do conde por uma das suas «primas» começa, aliás, a esbater-se em benefício da outra. Mas isso não causa problemas porque nenhum esquece que a vinda dos três a Monte-Carlo é para um «negócio» de moeda falsa.

É com grande interesse que o trio recebe a notícia da chegada a Mónaco de Andrew J. Huges, embaixador dos Estados Unidos : conhecer tal personalidade pode ser-lhes muito útil para aquilo que se propõem. O embaixador vem acompanhado pela esposa, Helen. É por esta que o trio chegará ao embaixador. Ao princípio, as maneiras impudentes de Serge Karamzin desagradam à sr.ª Huges, mas quando fala com ele em particular opera-se o encanto. Com uma arte consumada de conquistador profissional, o conde (que afinal é tão falso nobre como as «primas» são falsas princesas) oferece-se

como guia à jovem americana. Como o marido está sempre muito ocupado, Karamzin não tem dificuldade em renovar as entrevistas com Helen. Durante uma excursão à montanha é por um triz que Helen Huges escapa às manobras do sedutor. Mas Karamzin não tem pressa, porque está certo da vitória, não quer precipitar as coisas e espera pelo momento decisivo. Por outro lado, Andrew Hugues não é parvo, sabe do prestígio e da sedução do uniforme (o conde diz ter pertencido à guarda imperial do Tzar) e inquieta-se com o possível comportamento da mulher a quem não pode prestar todas as atenções.

Uma noite, Karamzin inicia o casal nos mistérios da roleta. Serve-se da mulher do embaixador para passar algumas notas falsas. Por seu turno, para ele próprio jogar, tinha-se apossado das economias da sua criada de quarto, de quem era amante havia já algum tempo e a quem prometera casamento. O seu procedimento para com a rapariga é aliás de um perfeito cinismo. Helen Huges joga segundo os conselhos do conde e ganha uma soma avultada que é logo cobiçada pelo galante companheiro. Usando de todas as suas artimanhas, atrai a americana à vivenda «Amorosa» com o fim de se apoderar dos 100 000 dólares que ela tinha ganho. Aí representa uma grande cena : o seu desespero por não poder pagar uma dívida de honra, a vergonha que o espera, talvez o suicídio. Depois, mal consegue que Helen lhe entregue o dinheiro, é da mulher que ele se quer apossar e consegui-lo-ia se não fosse Maruschka, a criada de quarto, ter pegado fogo à casa, num tresloucado acesso de ciúmes. Karamzin só pensa em pôr-se a salvo e abandona a mulher do embaixador. Entretanto, o embaixador surpreende as falsas princesas a fazer batota ao jogo. Movido por um pressentimento, corre ao quarto da esposa e encontra um bilhete assinado por Karamzin. As suas suspeitas confirmam-se. Precipita-se para a vivenda e chega a tempo de salvar Helen das chamas.

Desmascaradas, as duas falsas princesas fazem as malas. A criada de quarto não as vem ajudar. Tinha-se dado um drama. Sabendo-se grávida e julgando que o seu amante tinha perecido no incêndio, precipita-se do alto de um rochedo. Quando a polícia chega, só encontra as duas aventureiras.

Entretanto, sem se importar com a desgraça que provocou, ignorando a prisão das suas cúmplices e já nem pensando na americana que esteve a pontos de seduzir, o conde decide ganhar outra vitória amorosa. Vai a casa do moedeiro que lhe fornece as notas falsas, onde vira uma jovem, pobre de espírito, filha do falsário, e que ele considera presa fácil. De facto, tendo-a surpreendido sozinha, abusa da sua fraqueza e viola-a. Desta vez as coisas não lhe correm bem. É surpreendido pelo pai da rapariga que o apunhala. Para se desembaraçar do corpo do sedutor, arrasta-o brutalmente para um esgoto pestilento onde boiam garrafas vazias, cães mortos e toda a espécie de detritos. Aquele abjecto ser humano mergulha no lodo e na porcaria, símbolos da sociedade em que viveu.

Magnânimo, o embaixador perdoa à mulher arrependida, vítima duma dessas «leviandades de mulheres» de que talvez nem as mais virtuosas se poderão defender.

Sales Gomes, no texto do Programa da homenagem prestada a Erich von Stroheim, no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em S. Paulo em Fevereiro de 1954, comenta: «Em certas passagens do filme, nas quais a construção original de Stroheim foi provavelmente conservada (a sequência do tiro aos pombos e a do incêndio), sente-se a montagem do discípulo de Griffith que já anuncia os russos. Porém a montagem é aspecto secundário na obra de Stroheim, e perderá

cada vez mais a importância à medida que esta se desenvolve. São outras as virtudes que deram a «Foolish Wives», em 1921, um tom único que aponta para uma das direcções que o cinema iria tomar no futuro. Uma das primeiras expressões usadas pelos críticos e historiadores que procuram definir o estilo dessa primeira grande afirmação artística de Stroheim, foi a de *realismo.* Realmente, Stroheim colocou-se na linhagem realista e naturalista e, mais tarde, não só evocará Zola e Maupassant como irá basear-se numa novela de Frank Norris, *Mc Teague,* para criar a sua obra-prima («Greed»). No entanto a evocação do realismo não exprime, senão imperfeitamente, a contribuição cinematográfica de Stroheim. (...) Erich von Stroheim trouxe para o cinema americano uma maturidade e um desencanto que a arte popular da próspera América dos anos vinte seria incapaz de encontrar em seu terreno próprio. (...) O homem que nos dez primeiros anos do século havia rompido com as classes dirigentes e a casta militar do império austro-húngaro estava bem colocado para explorar artisticamente a decadência das expressões humanas das antigas monarquias. «Foolish Wives» é o primeiro filme que exprime o após-guerra europeu — as crianças brincando com capacetes de aço, as figuras dos mutilados — e nele Stroheim começa a sua impiedosa autópsia de um mundo morto. Uma das forças de Stroheim é tratar de questões que conhece bem : a aristocracia militar e a nobreza decadente. A fascinação de Stroheim pelas questões sexuais levou-o desde os primeiros filmes a aproximar-se do assunto de uma forma até então nem sequer sugerida pelo cinema, e a um aprofundamento psicológico que no futuro levará a nova forma de expressão a rivalizar com os grandes momentos da Literatura».

No dia 11 de Janeiro de 1922 faz-se a estreia de «Foolish Wives» (na sua primeira versão truncada, de três horas de projecção) no «Central Theatre» da Broadway. Apesar do filme ter sido «aliviado» das imagens mais violentas ou mais agressivas, levantou logo uma explosão de indignação. O comentarista do *Morning Telegraph* escrevia : «Este filme devia ser proibido. É um caso de alta traição para com a América e um insulto a todas as mulheres. Seria capaz de matar o homem que levasse os meus filhos a ver semelhante filme.» Outros jornais entraram no mesmo coro e, obviamente, as Ligas de Mulheres Americanas, os moralistas e os invejosos. Ninguém podia admitir (pensar sequer) que uma americana de boa família, de boa moral e feliz no casamento, fosse capaz de deitar mais do que um olhar a um atrevido sedutor de monóculo, e estivesse prestes a sucumbir aos seus desejos... Na realidade era o maior dos insultos o que este estrangeiro dirigia à mulher americana, com um filme de tal natureza ! Mas o mais curioso é que, não obstante este coro de indignação, todas as americanas, virtuosas ou não, pudibundas ou moralistas, logo correram a ver o filme «para sofrerem esse insulto»... O que ajudou muito ao êxito comercial da fita, embora isso não evitasse que mais algumas cenas viessem a ser cortadas...

Mais tarde os críticos europeus começaram, fascinados, a falar de Stroheim noutros termos. Bazin considerá-lo-ia o Sade do Cinema. Lo Duca escreveria (referindo-se a «Foolish Wives»): «Stroheim, com o seu riso terrível e céptico que sacode os hábitos de pensamento dos americanos, realiza em 1921 o seu primeiro grande filme.» Claude Mauriac fala de «erotismo cruel e humor negro». Pierre Leprohon refere o «desgosto do homem pelo homem» que Stroheim revela. O italiano Casiraghi aponta a «humanidade de Stroheim» que, no meio da virulência do seu filme, da ferocidade com que trata

certas cenas, não esconde um fundo de sentimentalidade e manifestações de ternura por certos seres humanos: o grande mutilado da guerra, a rapariga surda-muda, a criada. O mesmo diz Bob Bergut. E Jean Renoir, que mais tarde teria Stroheim como intérprete do oficial alemão, no seu filme «A Grande Ilusão», escreveria: 'Foolish Wives' deixou-me estupefacto. Devo ter visto o filme pelo menos dez vezes. Deixando de acusar tolamente a suposta incompreensão do público, vi a possibilidade de o emocionar com a projecção de assuntos autênticos dentro da tradição do realismo francês.»

Outro ponto saliente de «Foolish Wives» é a direcção de actores. Nisto Stroheim seguia as lições de Griffith, temperadas pela sua própria e excepcional capacidade de tirar o máximo dos seus intérpretes. Iris Barry, conservador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, afirmaria (em 1926) que Erich von Stroheim, «em 'Foolish Wives', ensinava a toda a América o que era representar». Seria talvez mais acertado dizer que Stroheim *fazia* actores. São disso exemplo, nomeadamente, Mae Busch, Dale Fuller, Cesare Gravina e Maude George.

Mais uma vez, Stroheim reserva para si o papel de um crápula de atroz cinismo, arrogante, movido pelos seus mais baixos instintos: a lama da contrafacção de um tipo social que odeia. Mais uma vez a sua interpretação é fulgurante e dominadora. Mais uma vez quis ser *the man you love to hate.*

Embora truncado e alvo de ataques vindos de todos os lados, «Foolish Wives» deu dinheiro ao Produtor. Isto permitiu a Stroheim fazer mais um filme para a «Universal». Sob a vigilância económica de Irving Thalberg (desta vez Carl Laemmle não está disposto a investir verba semelhante à que foi gasta com o filme precedente), Erich von Stroheim inicia em 1922 a rodagem de «Merry-go-Round» segundo um argumento da sua

autoria e com a mesma equipa: Eddy Sowders como assistente, Ben Reynolds como fotógrafo, Cesare Gravina, Dale Fuller e Maude George como intérpretes, e Richard Ray como colaborador na cenografia.

O filme ser-lhe-ia arrebatado antes de concluído...

«MERRY-GO-ROUND»

Produção: «Universal» — Carl Laemmle. Realização: Erich von Stroheim (o filme foi terminado por Rupert Julian depois da realização ter sido tirada a Stroheim por Irving Thalberg, director de produção). Argumento e planificação: Erich von Stroheim. Cenografia e indumentária: Erich von Stroheim com a colaboração de Richard Day, Elmer Shelley e Archie Hall. Assistente de realização: Eddy Sowders e Louis Germonprez. Fotógrafos: Ben Reynolds e William Daniels. Intérpretes: Norman Kerry (o príncipe), Dorothy Wallace (Princesa Gisèle), Mary Philbin (Mitzi), Cesare Gravina (pai de Mitzi), George Siegman (Kallafati), Dale Fuller (mulher de Kallafati), Maude George (a patroa do bordel), George Hackathorne (o corcunda), Albert Conti (um amigo), Sidney Bracey (o criado), Anton Wawerka (Imperador François-Joseph), Edith York (uma amiga). Metragem: 12 bobinas reduzidas a 10. Ano de produção: 1922.

A acção de «Merry-go-Round» decorre em Viena pouco antes da primeira guerra mundial. Um conde austríaco, noivo da princesa Gisela, apaixona-se por Mitzi, a filha do palhaço do Parque de Diversões. O dono do carrocel do Parque tenta conquistar Mitzi de um modo brutal, mas a jovem é protegida pelo pai e pela devoção que inspira a um dos empregados, um corcunda. O conde, por sua vez, procura seduzir Mitzi e leva-a a uma casa de «rendez-vous», mas a inocência confiante da moça fá-lo desistir dos seus intentos. O dono do carrocel provoca um acidente para se livrar do velho palhaço e mais facilmente lhe arrebatar a filha. Mas

o corcunda está vigilante, solta um gorila e é o homem do carrocel que será estrangulado pela fera. Entretanto estala a guerra. Tudo irá mudar. O conde parte para as primeiras linhas e o Parque de Diversões é fechado.

Quando termina a guerra, Mitzi, o corcunda e as outras pessoas que trabalhavam no parque estão numa grande miséria. Mas a má sorte irá mudar. Jogam na lotaria e ganham o primeiro prémio. O corcunda julga, então, ter chegado o momento de realizar o seu sonho de casar com Mitzi. Os exércitos austríacos foram derrotados. Milhares de cruzes brancas cobrem os cemitérios. Mas o conde escapou e regressa. A princesa Gisele, com quem casara apesar de apaixonado por Mitzi, morrera em Budapeste. O conde procura a mocinha. Vem mudado. Já não é o doidivanas de outros tempos. Procura o perdão e o amor de Mitzi. O corcunda observa-os, resignado. Para ele já não há mais esperança. O conde e Mitzi beijam-se sob o arvoredo...

A descrição minuciosa desta sociedade em declínio, a análise das pérfidas intrigas da Corte, a corrupção de um príncipe da Europa Central e a virulência da crítica a um feudalismo que, morto na Europa, se reconstituia nos Estados Unidos, não agradava muito aos senhores da «Universal». Mas «Foolish Wives» tinha-lhes dado, afinal, bons lucros. O novo filme poderia trazer-lhos também, se devidamente fiscalizados os gastos e refreados os pendores realistas do realizador. Assim, foi estabelecido um orçamento que não deveria ser excedido e fixado um prazo para a rodagem do filme. Desta vez Erich von Stroheim teria sempre atrás de si Irving Thalberg para impedir que «saísse dos eixos» traçados pelos produtores. Mas, ao fim das doze semanas previstas para as filmagens, o filme estava ainda a muito menos de meio e o orçamento já tinha sido excedido. A decisão da «Universal» não se fez esperar. Suspendeu Stroheim e entregou a um realizador obscuro, Rupert Julian a tarefa de terminar rapidamente o filme (realização e montagem) seguindo, de perto mas com cortes, a planificação feita por Stroheim. Em consequência disto, Stroheim abandonaria a «Universal».

Segundo se conta no programa da homenagem prestada a Stroheim em S. Paulo em Fevereiro de 1954, Erich von Stroheim hesitou muito antes de autorizar a inclusão de «Merry-go-Round» na retrospectiva das suas obras. Com efeito, o filme, como foi distribuído, contém muito pouco de Stroheim. Foram dirigidas por ele somente as sequências do acordar da princesa e do conde, as cenas na casa deste, a passagem na casa de *rendez-vous* e alguns curtos momentos como o passeio da princesa a cavalo. Na história original, paralelamente ao romance entre o conde e Mitzi, urdia-se uma intriga entre a princesa e um empregado das estrebarias. Stroheim já havia realizado a maior parte deste episódio, porém todo ele desapareceu do filme, assim como as imagens da princesa reduzida, depois da guerra, a prostituta de rua. Mas não só a história foi bastante modificada como foram acrescentados elementos de melodrama em todas as passagens do parque de diversões, e o fim mudou inteiramente. Por exemplo : a origem do dinheiro não era um bilhete de lotaria mas uma próspera indústria do após-guerra : uma fábrica de muletas e de pernas artificiais. A própria actuação dos intérpretes, sobretudo de Cesare Gravina e de Dale Fuller, modifica-se flagrantemente quando passam das mãos de Stroheim para as de Rupert Julian. Só ficaram intactas as cenografias desenhadas por Stroheim com a colaboração de Richard Day.

Nota marginal: Depois de se ter divorciado de sua segunda mulher, em 1918, Stroheim voltou a casar com Valerie Germonprez, irmã do seu assistente. Deste ter-

ceiro matrimónio Stroheim teve o seu segundo filho. A vida de ambos parece ter decorrido sem incidentes até que, em 1932, Valerie sofreu um grave acidente. O seu rosto ficou horrivelmente queimado por um aparelho eléctrico de cabeleireiro, num instituto de beleza. Em consequência deste acidente, Valerie nunca mais quis aparecer em público. A actividade de Stroheim acabou por afastá-los. Em França, Stroheim encontrou-se com Denise Vernac, com quem se juntou para todo o resto da vida. Denise Vernac seria uma companheira segura e dedicada.

O Eros stroheimiano é trágico. O falso amor conduz ao drama com uma lógica infernal. No écran, Stroheim fartou-se de o dizer e redizer; nos seus livros ele di-lo e volta a dizê-lo ainda melhor e com maior liberdade de expressão. (...) Os filmes de Stroheim chocaram a sua época, não pela forma, que fascinou o mundo do cinema dada a sua originalidade gramatical, mas pelo fundo do seu conteúdo.

Bob Bergut

«Merry-go-Round» *é talvez o filme mais francamente brutal que jamais se fez até hoje.*

H. A. M. *(Close up,* n.º 2, Vol. VII, Junho de 1931)

NASCIMENTO E DESTRUIÇÃO DE UMA OBRA DE GÉNIO

Assistimos ao nascimento duma arte extraordinária. Talvez a única arte moderna, já com o seu lugar à parte e, um dia, a sua espantosa glória.

Louis Delluc

Contratado pela «Goldwyn Company», que cerca de um ano mais tarde viria a transformar-se na «Metro-Goldwyn-Mayer», Stroheim deita mãos a um projecto e a uma aspiração antigos : a adaptação ao cinema do romance naturalista de Frank Norris, *Mc Teague*, publicado em 1899, que o tinha vivamente impressionado quando, anos antes (1914), entretinha na leitura as longas horas de espera por um trabalho como «extra» ou como figurante, à porta dos Estúdios.

«É possível, declarou na altura o cineasta, contar uma boa história por meio do cinema de tal sorte que o espectador venha a sentir como real o espectáculo que se desenrola diante dos seus olhos. Foi dessa maneira que Dickens, Maupassant, Zola e Frank Norris captaram e reflectiram a vida nos seus romances. É com esse mesmo espírito que eu desejo adaptar *Mc Teague*, de Frank Norris.» A princípio, não lhe foi difícil convencer a «Goldwyn» a pôr de pé o seu projecto, para

o que se encarregaria de tudo: escrever a planificação, tratar da cenografia, escolher colaboradores e intérpretes, dirigir e montar o filme. Na «Goldwyn» conheciam-se os resultados financeiros que, apesar de tudo, os filmes de Stroheim tinham trazido à «Universal». Na realidade, não obstante «os gastos excessivos» e «os caprichos» do realizador, não obstante as críticas desfavoráveis e os ataques de que fora alvo, os seus filmes, ainda que manipulados por outros e barbaramente truncados (portanto diminuidos na sua força e no seu alcance), tinham sido êxitos de bilheteira e dado lucros muito compensadores ao produtor. Este facto animou Louis B. Mayer, então vice-presidente da «Goldwyn Co.», a conceder a Stroheim uma certa liberdade de acção e os meios financeiros necessários, com a condição do realizador se manter dentro de determinadas directivas. As dificuldades viriam muito mais tarde.

Animado com a oportunidade que se lhe apresenta, Stroheim reune a sua equipa habitual e lança-se ao trabalho com espantosa energia, indiferente ao tempo que consome, indiferente à fadiga dos seus colaboradores, indiferente ao dinheiro que gasta e às recomendações expressas dos Produtores. Está disposto a fazer de «Greed» (assim se intitulará o filme) o filme da sua vida. Somando os meses que Stroheim passou a preparar a planificação, os nove meses de filmagens, os seis meses para a montagem e o tempo durante o qual teve de lutar vigorosamente para defender a sua obra, o total representa dois anos de trabalho ininterrupto.

Fiel às suas convicções e ao seu pendor naturalista, Stroheim abandonará completamente os estúdios para, desta vez, rodar todo o filme em *décors* naturais. As cenas no consultório do dentista serão filmadas num autêntico consultório dentário de Polk Street, com mobiliário e instrumentos da época em que decorre a

acção do romance de Frank Norris; uma verdadeira mina de oiro será alugada nos arredores de S. Francisco para a filmagem das cenas iniciais; Stroheim mandará reconstruir uma casa em Laguna Street, incendiada vinte anos antes, porque se dizia que os personagens do romance tinham de facto existido e ali vivido, e obriga os actores a viver durante algum tempo nessa casa, mobilada exactamente como o descreve o autor do romance, para que eles se sintam *em sua casa* quando se filmarem as cenas que ali decorrem. Como as sequências finais se passam no Death Valley (o Vale da Morte), Stroheim leva toda a equipa (41 pessoas) para essa região desértica e infernal, instala-a em barracas de campanha e ali trabalha durante dois meses, alheio aos 30º que marca o termómetro... O terreno, pedregoso, seco, poeirento, escalda os pés; o ar é quase irrespirável; o sol queima. Stroheim parece insensível a tudo isso. Durante o tempo que lá passaram, 14 homens foram recambiados a fim de serem hospitalizados. A água era escassa e tinha de ser trazida de longe. Há quem insinue que Stroheim fazia realmente com que os seus intérpretes conhecessem a tortura da sede para que a sua actuação fosse mais realista. Stroheim exigia também a verdade dos sentimentos expressos. Depois de algum tempo no deserto, os actores, com as repetições constantes, debaixo de um sol de fogo e envolvidos em poeira, chegavam a odiá-lo. E isso servia a Stroheim para os motivar. Na luta final entre Mc Teague (Gibson Gowland) e Marcus (Jean Hersholt), o cineasta não só os incitava vigorosamente como lhes gritava : «odeiem-se como vocês me odeiam!». Conta-se, na brochura editada por altura da homenagem prestada a Stroheim em S. Paulo, que tanto Gibson Gowland como Jean Hersholt «foram invadidos por sentimentos homicidas e o criador implacável conseguiu a cena que desejava, isto é: transportar para a tela uma autêntica expressão de ódio.»

No regresso de Death Valley, muitos juraram nunca mais trabalhar com Stroheim. Ben Reynolds, o operador, nunca mais, de facto, colaborou com ele; outro tanto se deu com o actor Jean Hersholt, que regressou delirante e teve de ser hospitalizado.

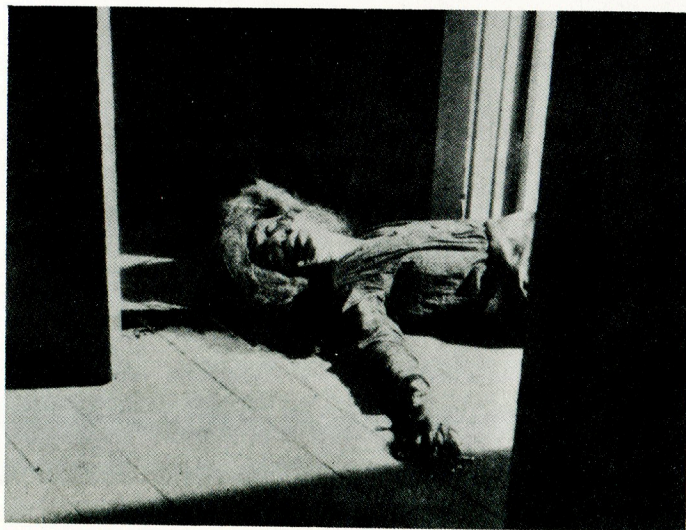
Terminadas as filmagens, Stroheim inicia imediatamente os trabalhos da montagem. Seis meses depois Stroheim tinha nas mãos 42 bobinas, correspondentes a oito horas de projecção o que, mais uma vez, tornava impraticável a difusão comercial do filme. Só doze pessoas assistiram à projecção desta primeira e integral versão de «Greed», entre as quais o escritor Idwal Jones e Harry Carr. Compelido pelos produtores, e depois de um cuidadoso trabalho de escolha, Stroheim reduz o total a 24 bobinas. Não valem de nada os seus protestos perante a obstinação dos produtores para que reduza ainda muito mais. Alarmado e incapaz de, ele próprio, efectuar mais cortes, Stroheim pede a colaboração de Rex Ingram, técnico reputado e amigo de confiança. Ingram consegue reduzir o total para 18 bobines, mas recusa-se a cortar nem que seja mais um metro, o que ainda não satisfaz os senhores da «Metro-Goldwyn--Mayer». Por desgraça de Stroheim, no entretanto, Irving Thalberg tinha-se desentendido com a «Universal». A tal desentendimento não é alheio o facto deste jovem ambicioso não ter conseguido o seu propósito de casar com Rosabelle, filha de Carl Laemmle. Tendo passado para a M. G. M., onde foi nomeado director de produção, convoca os accionistas do novo *consorcium* para os voltar contra Stroheim e lhe arrancar o filme das mãos. A sua inimizade para com Stroheim é antiga, cega, persistente, mesquinha. Mas é a ele que dão ouvidos os magnates da recém-criada «Metro-Goldwyn-Mayer», demasiado bem-pensantes e suficientemente reaccionários. O filme iria fazer estremecer certos sectores da opinião pública, levantar-se-iam os protestos habituais,

Stroheim, jovem oficial de dragões (1908)

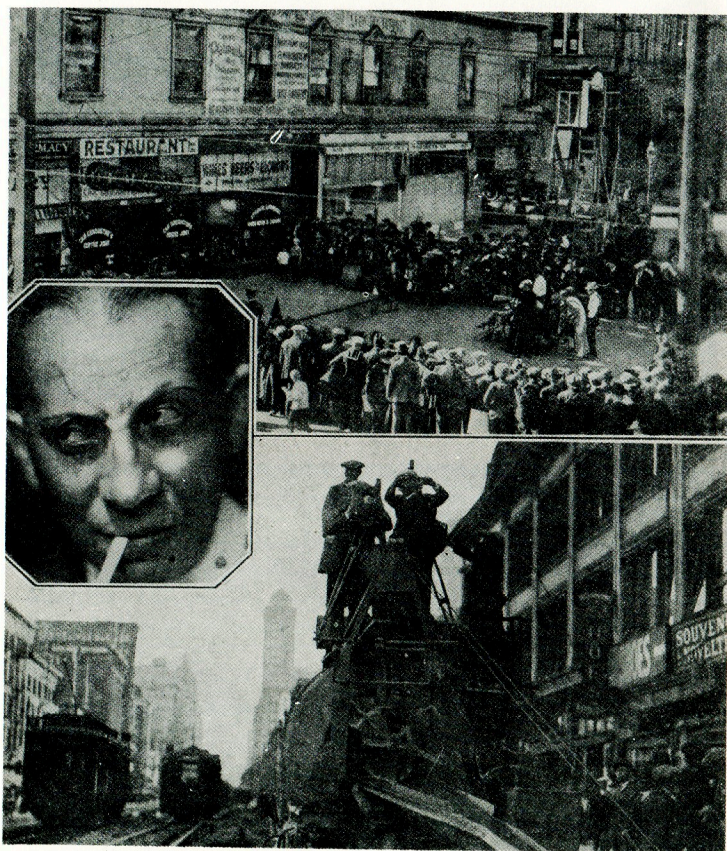
«Blind Husbands»

«Foolish Wives»

O tenente Von Steuben (Stroheim) faz a corte à senhora Armstrong (Francelia Billigton)

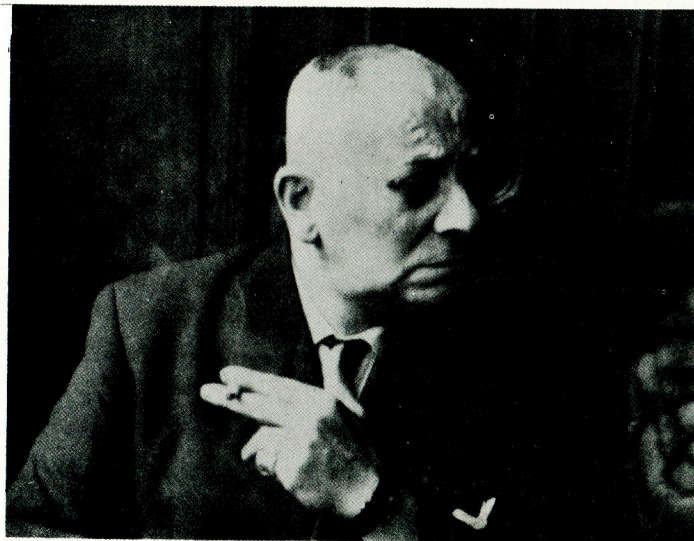
Sepp (Gibson Gowland) ameaça Von Steuben

O fim de Trina (Zasu Pitts) em «Greed»

Zasu Pitts e Gibson Gowland, em «Greed»

«Foolish Wives»

Erich Von Stroheim roda «Greed»

Stroheim e Fay Wray em «The Wedding March»

Fay Wray, em «The Wedding March»

Von Rauffenstein, em «La Grande Ilusion», de Jean Renoir

Erich Von Stroheim

a Firma quer-se respeitável e respeitadora; portanto, a solução é mesmo tirar a fita das mãos de Stroheim, reduzi-la a 10 bobinas de qualquer maneira. Os novos cortes foram feitos primeiro por June Mathis e depois por Joe Farnham, sem mesmo se darem ao cuidado de consultar a planificação nem o romance de Frank Norris. Em consequência dessa brutalidade houve necessidade de intercalar algumas legendas para se poderem entender certas ligações abruptas. E apesar de tudo isto... «Greed» ou melhor, os destroços de «Greed» são ainda uma das mais vigorosas obras de todo o cinema americano!

Anos mais tarde, Stroheim diria: «Em toda a minha vida só fiz realmente um filme, mas nunca ninguém o viu. Os pobres restos despedaçados e mutilados foram exibidos sob o nome de «Greed».»

«GREED»

Produção: Goldwyn Co. Realização: Erich von Stroheim. Assistentes de realização: Eddie Malone, Eddy Sowders e Louis Germonprez. Argumento e planificação de Erich von Stroheim, segundo o romance «Mc Teague», de Frank Norris. Fotografia: Ben Reynolds, William Daniels e B. Schoedsack. Cenografia: Erich von Stroheim e Richard Day. Intérpretes: Gibson Gowland (Mc Teague), Tempe Piggott (mãe de Mc Teague), von Ritzan (o dentista ambulante), Jean Hersholt (Marcus Schouler), Zazu Pitts (Trina), Chester Conklin (pai de Trina), Sylvia Ashton (mãe de Trina), Austin Jewell (o irmãozinho), Oscar e Otto Gatell (os gémeos), Joan Standing (a prima), Dale Fuller (Maria Miranda Macapa, a desequilibrada), Frank Hays («Old Grannis», um veterinário), F. Ashly (Miss Baker, uma antiga costureira), Cesare Gravina (Zerkov, comerciante de ferro velho), Hughie Mack (prof. de equitação), Max Tryon (o tio), Lon Poff (cauteleiro), Rita Revela (Sr.ª Ryer), S. S. Simon (Joe Frenna) H. J. Mac Cauley (o fotógrafo). Montagem: Erich von Stroheim, alterada por Rex Ingram (redução de 24 para

18 bobinas) e novamente alterada por June Mathis (para 16 bobinas) e Joe W. Farnham (para 10 bobinas). Director de produção: Irving Thalberg. Ano de produção: 1923. Título do filme em França: «Les Rapaces».

Resumo do argumento: Mc Teague era um jovem trabalhador numa mina de ouro, filho de um mineiro bêbado. Não obstante a sua enorme força muscular e a sua pouca inteligência, é um homem dotado de bons sentimentos (esta faceta do seu caracter é dada logo de início numa cena em que salva um passarinho caído do ninho). Sua mãe, que deseja para o filho uma vida menos dura, aproveita-se da passagem dum dentista ambulante para o mandar com ele como aprendiz. Alguns anos depois encontramos Mc Teague com um consultório em S. Francisco. O seu amigo Marcus Schouler, assistente de cirurgião no hospital de cães, leva-lhe um dia ao consultório a sua namorada, Trina, para tratar um dente. Enquanto esperam, Maria Macapa, uma desequilibrada, vende a Trina um bilhete de lotaria. Trina causa uma forte impressão em Mc Teague. Quando a jovem está reclinada na cadeira de dentista e sob a acção dum anestésico, Mc Teague terá de dominar os seus impulsos para não a beijar. Com o correr das semanas este primeiro impulso transforma-se em amor. Um domingo, Mc Teague, passeando com Marcus, fala-lhe no assunto. Num grande gesto de amigo, Marcus decide sacrificar-se a favor de Mc Teague, aconselha-o mesmo a cortejar Trina e toma a iniciativa de o apresentar aos pais da jovem. Mc Teague e Trina ficam noivos e comemoram o acontecimento indo ao teatro. Quando regressam vão todos cear a casa do noivo onde os vizinhos os esperam numa grande animação. É um repasto orgíaco que «permite ao cineasta desenvolver os seus dons de observador ao mesmo tempo que vai fazendo ressaltar os baixos instintos que se ocultam nas pessoas».

Em contraste, a cena termina com os pés de Trina, calçados de botinas brancas, pousando delicadamente nos pés do noivo, vendo-se apenas o erguer dos tacões que sugere o beijo invisível do par. Neste meio tempo, Trina tinha ganho na lotaria um prémio de 500 dólares, o que não deixa de perturbar Marcus, já arrependido de ter deixado o terreno livre ao seu amigo. O seu despeito é visível. Já durante o noivado, o contacto físico de Mc Teague alarmara Trina. Na noite de núpcias ela é tomada de pânico. Mc Teague força-a a aceitá-lo, porém sem muita felicidade, pois com o correr do tempo desenvolve-se em Trina uma enorme avareza evidentemente ligada à frustração da sua vida conjugal.

Entre Marcus e Mc Teague as relações azedam-se. Têm questões constantes. Um dia Marcus parte. Mas antes, denuncia o amigo por exercício ilegal da profissão, pois não tem diploma. A vida do casal torna-se difícil. Para não tocar no ouro, Trina trabalha como mulher-a-dias. Mc Teague, não podendo mais trabalhar como dentista, emprega-se como operário numa fábrica. Trina apodera-se do salário e não o deixa gastar um centavo. Para economizar, e aumentar o seu «pé de meia» que já é uma fortuna, Trina vai ao ponto de comprar carne estragada que mal se pode cheirar. Um dia Mc Teague volta mais cedo a casa. Perdera o emprego. Trina obriga-o a sair imediatamente para procurar outro emprego e não lhe dá um tostão para o autocarro embora ameace chover. Mc Teague será recolhido por uns amigos, completamente encharcado, que o levam a um bar e lhe dão umas bebidas. Pouco habituado ao álcool, fica num estado de grande excitação e regressando a casa força Trina a dar-lhe algum dinheiro.

A frustração no casamento, frustração sexual logo revelada no primeiro dia, transforma completamente aqueles dois. Ele, cada vez mais embrutecido, cai no desemprego, depois na vagabundagem e na bebedeira. Ela

fica totalmente dominada pela cobiça que não é mais do que uma transferência do seu líbido. Vítimas um do outro, cairão numa progressiva degradação. Trina levará uma vida miserável e extremamente dura... para à noite, a sós, rever o seu oiro, espalhá-lo sobre o corpo, acariciá-lo, dar-lhe brilho. Mc Teague abandonará o lar. É já um farrapo humano. Entre ambos nasceu o ódio.

Trina obtem um emprego de criada numa instituição de caridade para crianças. Uma noite Mc Teague descobre-a e pede acolhida, que lhe é negada. No dia seguinte volta, assassina a mulher e rouba-lhe todo o ouro. Apanhado pela polícia consegue escapar-se. Perseguido, dirige-se para o deserto do Vale da Morte. Marcus oferece-se como voluntário para perseguir o criminoso: «O dinheiro que ele roubou é meu», diz ele.

O grupo dos perseguidores, comandados pelo sheriff, desiste de continuar a perseguição naquela região sufocante, poeirenta e árida. Mas Marcus obstina-se em seguir o fugitivo. É uma caminhada penosa sob sol abrasador que queima e cega. Mas encontra Mc Teague. Dá-se entre os dois uma luta terrível, até que Teague mata Marcus mas fica preso por uma algema ao cadáver. Uma bala tinha furado o recipiente da água... será a morte pela sede, em pouco tempo.

«A força de Stroheim em «Greed» consiste em abranger a verdade sociológica respeitando a complexidade psicológica dos personagens deste drama que se desenrola mais na sua duração do que na sucessão dos seus vários momentos», comenta Freddy Buache. Mas dessa força nós tivemos apenas uma parte. Da profunda análise da degradação e alienação de dois indivíduos numa determinada sociedade, ficaram-nos apenas fragmentos. E, no entanto, algumas sequências atingem uma tal grandeza (no horror, na violência, nos contrastes, no naturalismo, que atinge uma verdade de pesadelo) que bastam para dar a medida do prodigioso talento de

Stroheim e do que ele foi capaz na expressão cinematográfica da vida e dos sentimentos humanos. E é tal essa grandeza que o espectador que ainda hoje pode ver «Greed» nas cinematecas, na sua versão reduzida, nem se dá verdadeiramente conta de que dois terços da obra foram destroçados...

Na introdução, as figuras principais eram o pai e a mãe de Mc Teague. Aquele, bêbado e debochado, desapareceu completamente, e a personalidade da mãe, uma mártir, ficou apenas esboçada. Por sua vez, na obra original, o dentista ambulante é um charlatão que também exerce a medicina e cuidara do velho Mc Teague, atingido pelo *delirium tremens.* Quando da morte deste, foi ainda o «doutor» quem se encarregou das cerimónias religiosas do enterro. Também a atmosfera do bar da mina, cheio de prostitutas velhas para gente pobre, desapareceu completamente. No desenvolvimento da história havia duas acções complementares ao drama de Mc Teague, Trina e Marcus. Uma delas era a trágica história de Maria Miranda Macapa, a desequilibrada mental que vendeu a lotaria a Trina e que viria a ser assassinada por seu amante, de nome Zerkov, velho avarento negociante de ferro velho. A segunda era o idílio de dois velhos tímidos, «Old Grannis», proprietário do hospital para cães e gatos, e miss Baker. Tanto uma como outra destas histórias paralelas à intriga principal foram totalmente suprimidas. Cesare Gravina que, segundo dizia Stroheim, interpretava soberbamente o papel de Zerkov, não aparece uma só vez. Por seu turno, Dale Fuller, que faz o papel de Maria Macapa, é vista em poucas cenas. Os dois velhos (Frank Hays e Fanny Midgeley ou Ashly) aparecem apenas numa ou duas cenas de conjunto.

A própria acção central foi demolida, conta o brasileiro Sales Gomes. «As perturbações da vida conjugal do casal ligadas à avareza progressiva de Trina foram

escamoteadas. Falta inclusivé uma sequência fundamental: a primeira discussão violenta por questões de dinheiro. Eclipsou-se toda a riqueza psicológica do comportamento ambivalente de Trina depois que o marido começa a torturá-la para extorquir algum dinheiro.» Há muitos outros momentos do filme original que foram truncados, embora directamente ligados à intriga central: as sequências que se passam em casa dos Sieppe, germano-americanos, pais de Trina; os *pic-nics* e os passeios de grupo; a cena da primeira briga entre Mc Teague e Marcus (luta corporal seguida duma reconciliação, num barco que os traz para S. Francisco).

«Greed» custou à «Metro-Goldwyn-Mayer» 470.000 dólares. Apesar da grande impressão que o filme causou, parece ter sido um insucesso financeiro. Mas há quem diga que a M. G. M. fez propositadamente uma má distribuição do filme para depois poder inscrevê-lo nos seus livros de contabilidade como «perda total» e escapar ao pagamento de certos impostos. Por outro lado, Erich von Stroheim não foi pago pelo seu trabalho de argumentista e de montador e viu-se, no final do seu trabalho, frente a tremendas dificuldades económicas. Teve de hipotecar a casa, o automóvel e a apólice de seguro. Muito abalado com o que tinham feito ao seu filme, no qual empenhara todo o seu esforço e toda a sua capacidade criadora, Stroheim resolveu demonstrar aos seus patrões da «Metro» que também era capaz de fazer um filme comercial. Aceitou realizar «The Merry Widow», segundo a opereta de Franz Lehar. Mais tarde diria, amargurado: «A Viúva Alegre» demonstra suficientemente que espécie de obras agradam ao público e eu não quero ser identificado com as «atracções de bilheteira». Fui constrangido a abandonar totalmente o realismo. E se me perguntarem porque fiz voluntariamente um filme dessa natureza, não tenho vergonha de apontar a razão: tinha uma família a sustentar...»

Nota marginal: Desde o ano de 1923 até fins de 1925 — de «Greed» até «The Merry Widow — a América do Norte consolida o seu expansionismo no campo do cinema, aumenta a produção e concentra em Hollywood grandes meios económicos. Depois da Grande Guerra de 1914/18 as produtoras americanas vão progressivamente dominando todos os mercados mundiais. Os americanos aperceberam-se de que o cinema pode ser também o seu melhor caixeiro viajante para a colocação dos produtos das suas indústrias, desde o automóvel ao frigorífico, desde o fogão eléctrico ao cosmético. Os seus filmes levam a comédia, o drama, a aventura, o grande espectáculo, a todos os públicos de todo o mundo, mas são também um bom cartaz de propaganda não só no terreno do comércio mas também no do *american way of life*.

Naquele triénio a produção dos estúdios de Hollywood continua a ser muito variada e algumas obras ficaram para a História do Cinema. Chaplin realiza «The Woman of Paris» (o único filme em que não figura como actor, datado de 1923) e «A Quimera do Ouro». King Vidor filma «A grande parada», C. B. de Mille realiza «Os 10 Mandamentos»; James Cruze dirige «The Covered Wagon», Rex Ingram faz «Scaramouche», Buster Keaton apresenta «O Navegador» e Lubitsch «O Leque de Lady Windermere». É também nestes anos que aparecem as primeiras obras de realizadores europeus atraidos por Hollywood: Sjostrom, Borzage, von Sternberg e Lubitsch.

Na Europa o cinema sofria uma evolução. Enquanto na Suécia se avizinha já uma certa decadência, apesar de algumas obras importantes produzidas naquele triénio («A Lenda de Gosta Berling», de Stiller, «Os Malditos», de Molander, «A Rapariga», de Brunius) e, na Itália, igual declínio se pronuncia, na Alemanha consolida-se a corrente expressionista e saiem as obras mais significativas do Kammerspiel (de que Carl Mayer será o teorizador); é no decurso dos anos 1923/25 que serão produzidos, por exemplo, «A Rua», de Karl Grue, «A Noite de S. Silvestre», de Lupu Pick, «Os Nibelungos», de Fritz Lang, «O Gabinete das Figuras de Cera», de Paul Leni, «O Último dos Homens» e «Tartufo», de Murnau, «Rua sem Sol», de Pabst e «Variedades» de E. A. Dupont. Em França salientam-se os cineastas

d'avant-garde (Abel Gance com «A roda», René Clair com «Paris qui dort», Epstein com «Coeur fidèle», L'Herbier com «A desumana», Feyder com «Visages d'enfants», etc. Nessa época começa também a era de oiro do cinema soviético com as primeiras obras de Dziga Vertov, S. M. Eisenstein e Pudovkine. Na Dinamarca começa a queda vertical de um cinema que teve grande relevo uns anos antes, mas é ainda no ano de 1925 que Dreyer realiza «O Senhor da Casa».

Para completar a situação de «Greed», de Stroheim, no conjunto da produção europeia, assim a traços muito rápidos, digamos ainda duas palavras sobre o cinema na Península Ibérica. Em Espanha salienta-se Florian Ray, com «La Revoltosa» (1924) e «Lazarillo de Tormes». Em Portugal apaga-se a chama da «Invicta Filme», do Porto, mas continua ainda a era do cinema português feito por estrangeiros: assim, Roger Lion faz «Os olhos da Alma» e Rino Lupo realiza «Os Lobos», ambos de 1923. Foi neste ano que Stroheim completou «Greed». Dois anos depois, quando, forçando-se a si próprio, Stroheim terminava «A Viúva Alegre», Eisenstein assombrava o mundo do cinema com «O Couraçado Potemkine».

«Reforçando a violência dos quadros descritos por Frank Norris, Stroheim acumulou no filme Greed todas as brutalidades e todos os horrores, assim como as situações mais desagradáveis e os contrastes mais chocantes. Greed é a obra dum misantropo e dum panfletário. Algumas sequências atingem, no odioso, uma verdadeira grandeza. (...) O naturalismo sistemático levado a tal excesso ultrapassa a realidade para atingir uma verdade de pesadelo.»

G. CHARANSOL, *Panorama du Cinéma*

«Greed é dos filmes mais insólitos, ousados, geniais que jamais o cinema criou. (...) Uma tal segurança e mestria ao mostrar visualmente o que há de mais baixo, vil, feio e corrompido no homem, inspira-nos ao mesmo tempo a repugnância e a admiração.»

LUIS BUNUEL, in *Positif n.º 118*

DA «VIÚVA ALEGRE» À «MARCHA NUPCIAL»

Depois de arrumado o caso de «Greed», a Metro--Goldwyn-Mayer não sabia como se desfazer de um realizador tão «incómodo» como Erich von Stroheim, nem o que lhe dar a fazer. E assim, durante o ano de 1924, Stroheim foi excluido dos planos de produção da empresa.

Por outro lado, não havia o recuo necessário para se abranger a grandeza e a originalidade de «Greed» (ou melhor: do que restou do filme) e só muito mais tarde os críticos, os historiadores e outros cineastas se aperceberam quanto haviam sido injustos, ou cegos, não vendo no filme senão aspectos monstruosos. Na América, sobretudo, não gostaram que Stroheim arrancasse as máscaras dos seres humanos e os mostrasse roídos por frustrações que trariam ao de cima todas as suas facetas negativas (cobiça, inveja, brutalidade, degradação). Mesmo em França o filme teve uma carreira muito modesta. Em Paris, foi estreado no pequeno cenáculo do cinema «Les Ursulines», para um público muito restrito. Mas, mais tarde, René Clair escreveria o seu livro *Réflexion faite:* «Basta rever «Intolerância», «O Peregrino» e «Greed» para nos darmos conta de que o essencial do cinema apareceu antes de

1927». Que assim fosse ou não, isso não interessava à M. G. M. O que a impressionava era o fracasso comercial dum filme em que investira uma soma avultada. O que lhe interessava era que o mesmo realizador a compensasse dos prejuízos sofridos. Só havia que esperar a oportunidade.

Essa oportunidade apresentou-se quando surgiu a ideia de levar ao cinema a «Viúva Alegre». Apesar da inimizade de Irving Thalberg para com Stroheim, o bom financeiro que ele era pensou que, bem controlado e com um tema que não oferecia margem para os seus «excessos» naturalistas, Stroheim poderia realizar uma fita capaz de dar dinheiro. E assim se chegou a uma solução de compromisso: Stroheim teria mãos livres para escrever a adaptação da popular opereta de Franz Lehar, desde que não excluísse a cena da valsa nem a cena da noite no *Maxim's* e aceitasse os intérpretes escolhidos pelo director de produção: a «estrela» Mae Murray, o «galã» John Gilbert e Roy d'Arc. Por outro lado, o filme devia ser realizado num prazo curto e não exceder um certo orçamento. Stroheim aceitou fazer o filme, com essas condições.

«The Merry Widow» ficou pronto em doze semanas e três dias e custou trezentos mil dólares, tendo rendido à M. G. M., nos primeiros dois anos de exploração, quatro milhões de dólares (lucro líquido!). Diga-se de passagem que daqueles 300.000 dólares, 90.000 foram para direitos de autor, 42.000 foram pagos a Mae Murray e John Gilbert e 80.000 foram gastos na filmagem de cenas que Irving Thalberg mandou refazer por um assistente e que, afinal, não chegaram a ser utilizadas... Mas Stroheim é que era acusado de delapidar os dinheiros dos produtores...

O tema chocho e inócuo da opereta de Franz Lehar, com os seus belos fantoches saltitantes, vai sofrer «uma volta» nas mãos de Stroheim. E talvez o cineasta

seja injusto para consigo mesmo ao desprezar «The Merry Widow». Na realidade, o filme não é tão inócuo e tão ligeiro como tudo poderia fazer supor (e os produtores esperavam). Stroheim não perde a oportunidade para, nas entrelinhas ou nos parêntesis que introduz, romper com o tom da opereta dando-lhe ressonâncias sociais suplementares, fazendo aflorar habilmente a sátira e a crítica a uma sociedade hipócrita e dissoluta, nomeadamente nas cenas da orgia (em parte cortadas), na pintura sarcástica da família real, no verniz estalado da nobreza decadente do começo do século. «A Viúva Alegre», de Stroheim, resultou um filme bem diferente da opereta de Lehar... sem, no entanto, parecer querer fugir-lhe.

«THE MERRY WIDOW»

Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Ano de produção: 1925. Realização: Erich von Stroheim. Argumento cinematográfico de Erich von Stroheim segundo o libreto de Victor Leon e Leo Stein da opereta de Franz Lehar, com a colaboração de Benjamin Glazer. Cenografia e indumentária de Cedric Gibbons, Erich von Stroheim e Richard Day. Fotografia de Ben Reynolds, William Daniels e Oliver March. Assistentes de realização: Eddy Sowders e Louis Germonprez. Montagem: Frank E. Hull. Legendas de Benjamin Glazer. Intérpretes: John Gilbert (príncipe Danilo), Mae Murray (Sally O'Hara), Roy d'Arcy (príncipe herdeiro Mirko), Tully Marshall (Barão Sixtus Sadoja), George Fawcett (Rei Nikita), Josephine Crowell (Rainha Milena), Albert Conti (ajudante de ordens do príncipe Danilo), Don Ryan (ajudante de ordens do príncipe Mirko), Hughie Mack (estalajadeiro), Sidney Bracey (criado de Danilo), Dale Fuller (a criada de Sadoja), George Nichols (porteiro), Edward Connelly (embaixador). Director de Produção, Irving Thalberg. Metragem 14 bobinas reduzidas para 10. Título do filme em Portugal: «A viúva alegre».

Resumo do argumento: Sally O'Hara, dançarina americana numa companhia de terceira ordem, encontra no reino de Monteblanco o príncipe Danilo, sobrinho do rei. O príncipe deseja casar-se com Sally, porém a família real intervém e ele abandona-a. Para se vingar, Sally aceita a proposta de casamento de um velho milionário enfermo, o barão Sixtus Sadoja, que morre na noite de núpcias. Ficando riquíssima, Sally parte para Paris, onde se torna conhecida como «a viúva alegre».

Como a situação financeira do reino de Monteblanco está difícil, o rei manda o príncipe herdeiro, Mirko, para Paris, com a missão de se casar com Sally O'Hara, agora baronesa Sadoja. Enciumado, o príncipe Danilo segue-o. Sally, para se vingar, mantem um animado namoro com o príncipe e herdeiro, o que provoca uma disputa entre os dois primos, que se batem em duelo. Danilo fica gravemente ferido. Sally, que está realmente apaixonada por ele e lho declara, vem servir-lhe de enfermeira. Pouco depois o rei de Monteblanco morre. Durante os funerais assassinam o príncipe herdeiro. Danilo e Sally, já casados, subirão ao trono.

A realização deste filme causou grandes aborrecimentos a Stroheim por causa de Mae Murray. A «estrela» detestava Stroheim e ele pagava-lhe na mesma moeda. Filha de emigrantes austríacos e casada com o realizador Robert Z. Leonard, Mae Murray começara a sua carreira nas «Ziegfield Follies» e aspirava fazer um grande papel numa comédia ligeira. Durante as filmagens apercebeu-se de que esta «Viúva Alegre» ia ser um filme diferente do que pensara, o que talvez tenha exacerbado o seu carácter caprichoso. A sua indisciplina irritava o cineasta. As discussões eram permanentes, mas Stroheim, extremamente firme, não cedia a nenhum dos seus caprichos. Cada hora de filmagem com a «estrela» era um inferno. Um dia Stroheim fartou-se: largou uma filmagem a meio e foi-se embora, deixando no *plateau* os artistas

e 400 figurantes. Por seu turno Mae Murray exigia que o realizador fosse substituído. O incidente caía como mel na sopa para a Metro-Goldwyn-Mayer que tinha aí o seu pretexto para cancelar o contrato com Stroheim. E sem mais delongas nomeou outro realizador para continuar o filme.

Foi então que se deu um acontecimento inédito nos anais de Hollywood. Os 400 figurantes recusaram-se a trabalhar sob as ordens de outro realizador. E como não era fácil substituir esses 400 figurantes, todos sob contrato, sem afectar seriamente o orçamento do filme, e como a equipa técnica exigia também o regresso de Stroheim, a «Metro» acabou por ceder. Stroheim retomou o trabalho e Mae Murray não teve outro remédio senão continuar sob a sua rígida direcção. Terminado o filme, outras querelas começariam.

Feita a montagem do material filmado, o filme ficou com 14 bobinas. A Metro considerou que o filme era longo demais e que o cineasta voltara «a exceder-se», introduzindo cenas chocantes. Mais uma vez a história se repetia. O filme era retirado das mãos de Stroheim. Vieram as tesouras e os censores internos. Corta aqui, corta ali, expurgado de cenas acessórias e de cenas consideradas escandalosas, o filme foi reduzido a 10 bobinas e estreado nos fins de Agosto de 1925. Foi um êxito comercial... e, pela primeira vez, o *Film Daily* citava Erich von Stroheim entre os dez melhores realizadores do ano.

A carreira de «The Merry Widow» fora da América foi acidentada. Em Berlim o filme foi proibido. As autoridades viram nele uma alusão desprestigiante para o principado de Montenegro. Em França a expansão de «A viúva alegre» foi sucessivamente encravada e facilitada devido a um processo que o príncipe Danilo, de Montenegro, intentou contra a firma produtora, chocado com a forma como eram apresentados no filme certos

personagens em que encontrou semelhanças com membros da sua família. O processo foi defendido por Paul Boncour e o tribunal acabou por ordenar alguns cortes. Na Itália e na Jugoslávia o filme não pôde ser exibido por decisão dos soberanos que eram aparentados com a família real montenegrina.

Antes disso, porém, dado o desentendimento permanente entre Stroheim e Irving Thalberg, apoiado por Mayer, o cineasta foi despedido da «Metro-Goldwyn-Mayer» que, não contente com isso, o inscreveu discretamente na sua «lista negra».

Estamos em 1926. É neste ano que Stroheim obtem a naturalização como cidadão americano, que já havia solicitado alguns anos antes. Sem saber ainda por conta de quem poderia continuar a trabalhar como realizador, Stroheim começa a preparar um novo filme de que seria autor total: «The Wedding March».

Foi por intermédio do produtor P. M. Powers que o argumento de «The Wedding March» (exibido em Portugal com o título de «Marcha Nupcial») foi apresentado à «Paramount». O recente sucesso comercial de «A Viúva Alegre» deve ter pesado fortemente na decisão da «Paramount» pois que, sem muito se fazer rogar, aceitou tudo o que lhe era proposto com aquele argumento: «The Wedding March» entraria imediatamente em produção sob a direcção de Stroheim; o realizador encarregar-se-ia também da planificação, da cenografia e do desempenho do principal papel; ele ainda escolheria os seus colaboradores (intérpretes incluídos).

Depois de alguns meses de trabalhos preparatórios, iniciados em 1926, o filme — que devia compor-se de duas partes independentes : «The Wedding March», contando 14 bobinas, e «The Honeymoon», contando 10 — começou a ser rodado em 1927. A princípio tudo correu muito bem. Stroheim filmou «The Wedding March» à vontade e como quis, ele próprio fez a montagem, e o

filme pronto não excedeu a metragem prevista. As querelas com Jesse L. Lasky, vice-presidente da «Paramount», só começaram depois, já Stroheim estava a pontos de terminar as filmagens de «The Honeymoon». Lasky não gostava do tema, queria que o filme fosse outra coisa e, antes mesmo de se iniciar a montagem do material filmado, Stroheim viu-se pura e simplesmente despedido da «Paramount».

> *«The Wedding March», revisto em 1954, com a sua admirável sonorização da época, apareceu-me mais moderno do que o mais recente dos filmes».*
>
> Claude Maurian *in L'amour du cinéma*

Lasky encarregou Joseph von Sternberg de pegar no material filmado por Erich von Stroheim e fazer uma montagem segundo instruções suas. Sternberg, outro austríaco que faria uma carreira brilhante em Hollywood, como realizador (são dele os filmes «Docks of New York», «Underwold», «The Last Command» — todos exibidos em Portugal, assim como o conhecidíssimo «O Anjo Azul», realizado na Alemanha), não tinha nenhuns pontos de afinidade com Stroheim. Nem de estilo, nem de ideias. E, por desgraça, obedeceu cegamente aos produtores. Lasky mandava, ele cortaria o que quisessem que fosse cortado, modificaria o que entendessem que devia ser modificado. De tal manipulação, «The Honeymoon» resultou uma obra sem identidade, completamente irreconhecível pelo seu autor.

Encolerizado, Stroheim veio protestar publicamente contra o abuso exercido sobre a sua obra. Levantou-se a questão que ainda hoje se derime entre cineastas e produtores: enquanto que, por um lado, a «Paramount» afirmava que um filme não pertence ao realizador, Stroheim sustentava o contrário e, defendendo encarniçadamente os seus direitos de autor, conseguiu inter-

ditar, por algum tempo, a exibição de «The Honeymoon» nos E. U. Não conseguiu, no entanto, impedir que o filme fosse apresentado em França (onde tomou o título, considerado mais comercial, de «Casamento de Príncipe»).

«THE WEDDING MARCH»

Produção: Paramount — 1927. Realização: Erich von Stroheim. Argumento e planificação: Erich von Stroheim (com a colaboração de Harry Carr para a planificação). Cenografia e indumentária: Erich von Stroheim e Richard Day. Fotografia: Ben Reynolds e Hal Mohr. Assistentes de realização: Eddy Sowders e Louis Germonprez. Montagem: Erich von Stroheim (posteriormente o filme foi reduzido de 14 para 11 bobines). Acompanhamento musical: J. S. Zamenik e Luis de Francesco. Intérpretes: Erich von Stroheim (príncipe Nicki), Fay Wray (Mitzi), George Fawcett (príncipe Ottocar), Maude George (princesa Maria, mãe de Nicki), Cesare Gravina (pai de Mitzi), Dale Fuller (mãe de Mitzi), Hughie Mack (guarda), Matthew Betz (Schani), George Nichols (Schweisser), Zazu Pitts (Cecilia), Anton Wawerka (Imperador Francisco-José), Don Ryan, Albert Conti e, entre os «figurantes», Clark Gable.

Resumo do argumento: A família Wildliebe-Rauffenburg, da alta nobreza autro-húngara, está arruinada. A princesa Maria e o príncipe Ottokar planeiam casar seu filho Nicki com Cecília, a filha aleijada do milionário Schweisser. A acção passa-se em 1914, em Viena. O príncipe Nicki (Erich von Stroheim), tenente da Guarda Imperial, arruina-se ao jogo e na pândega em companhia de algumas mulheres mundanas às quais agrada o cinismo do jovem tenente. O projecto de casamento é aceite por Nicki, que deixa aos pais o cuidado de arranjarem para noiva uma herdeira rica, e vai distrair-se acompanhando a procissão do Corpo de Deus, montado a cavalo. Um incidente põe-no em presença de

Mitzi (Fay Wray), uma linda rapariga do povo. A frescura e pureza de Mitzi espantam e impressionam o príncipe de tal modo que o boémio começa a amar talvez pela primeira vez na sua vida. Mas Mitzi, por imposição dos pais, está noiva de Schani, um brutal carniceiro que ela detesta por instinto. Neste meio tempo, Ottokar encontra-se com Schweisser durante uma orgia num bordel. Os dois velhos aproveitam a ocasião para contratarem o casamento dos filhos. A filha do milionário (Zazu Pitts) coxeia e não é bonita, mas o dinheiro corrige bem esses defeitos... Quando Nicki regressa a casa é informado que, também ele, está noivo. Não sabe que fazer. Um Rauffenburg pode ceder ao amor por uma rapariga do povo, filha dum pobre violinista, ou deve ceder às pressões paternas para casar com a fortuna? Perante a sua indecisão o pai obriga-o a ceder. Nicki casará com Cecília, herdeira de importantes fábricas de produtos químicos e de remédios para os calos. No dia do casamento, ao som da célebre marcha de Mendelsohn, o príncipe, frio e imponente no seu uniforme, sai da igreja levando pelo braço a noiva manca, visivelmente inquieta com o mutismo do tenente e sentindo-se deslocada naquele meio. Entretanto o carniceiro sabe da inclinação amorosa de Mitzi, considera-se traído e dispõe-se a vingar-se matando o príncipe a tiros de pistola. A mocinha descobre as suas intenções e promete casar com ele se não atentar contra a vida de Nicki. Sem um olhar para aquela que talvez continue a amar, o príncipe desce os degraus da igreja e passa em frente de Mitzi que tomba desmaiada. A porta do templo fecha-se lentamente ao som dos últimos acordes da marcha nupcial.

A segunda parte («Honneymoon») continuava esta história: o casal Nicki-Cecília vai passar a lua de mel para um palácio no Tirol. O príncipe suporta mal a esposa, que se dispõe a fazer tudo para lhe agradar.

Mitzi casou com o carniceiro, cuja luxúria é o menor pecado de todos os seus vícios. O drama surge quando o carniceiro ouve da própria boca de Mitzi que esta continua a amar o «seu» belo príncipe. Furioso e desvairado, vai ao palácio para matar Nicki. Cecília será assassinada ao proteger o marido. E Schani, na fuga, precipita-se numa encosta da montanha. Será o seu fim. Mitzi recolherá a um convento.

Evidentemente, e isso é óbvio, os resumos dos argumentos dos filmes de Stroheim não revelam nada, ou muito pouco, do que os filmes são na realidade. Trata-se apenas de dar uma ideia daquilo de que versam. Na realidade tudo se transfigura na «mise-en-scène». A história de folhetim é o pretexto para Stroheim voltar sempre àquilo que parece obsessioná-lo: por um lado a crítica caricatural duma sociedade decadente e corrompida; por outro, pôr a nu, com implacável realismo, todos os sentimentos humanos manejados pelo apetite dos sentidos, a abjecção sexual, a cobiça, a pusilanimidade, a cobardia, o ciúme, e descobrir no meio do charco uma frágil e incorrupta flor de pureza. Se é certo que Stroheim, como nenhum outro, atinge paroxismos de crueza no seu realismo (dir-se-ia que odeia a humanidade e até, talvez, uma parte de si próprio), verdade é também que a beleza e uma envolvente poesia não estão excluidas dos seus filmes. É justamente em «The Wedding March» que, mercê da sua sensibilidade e do seu talento de realizador, podemos encontrar algumas das mais extraordinárias, mais belas (e mais discretas) cenas de amor de todo o Cinema.

«Em 'The Wedding March' — comenta Freddy Buache (1) — Stroheim retoma, afina e aprofunda os seus temas favoritos no cenário imperial da Áustria — Hungria. O sedutor de «Blind Husbands», o príncipe de

(1) *Erich von Stroheim*, ed. Seghers, col. «Cinéma d'aujourd'hui».

«Merry-go-round» e de «A Viúva Alegre», ambos apaixonados por uma rapariga do povo, encontram-se em Nicki. E se este nobre oficial não é o cínico impostor de «Foolish Wives», conserva dele os modos, o gosto pelas criadas, a sensualidade, o humor. E a sociedade que frequenta não difere da que se reune à volta das mesas de jogo do Casino de Monte-Carlo. Por detrás do aparato monárquico e eclesiástico, desenrolam-se tanto as orgias luxuosas como as bebedeiras populares, e a sumptuosidade dos palácios não pode fazer esquecer nem a miséria e a ferocidade dos homens, nem a sua ternura e a sua necessidade de amor...».

Se, no príncipe Nicki, Stroheim reune e funde personagens precedentes, é também aqui que o seu enorme talento de actor atinge o ponto mais alto em expressão e subtileza. Um gesto, um ademane, um olhar, bastam-lhe muitas vezes para revelar e definir um desígnio, uma intenção, um sentimento.

E quando, um pouco mais tarde, for «abatido» o criador de génio e o cineasta «subversivo», a personalidade inconfundível do actor Stroheim continuará a impor-se em filmes dirigidos por outros cineastas, até aos últimos dias da sua vida. Nem o sonoro, que viria a destronar tantas e tão grandes vedetas do cinema mudo, afectou a sua carreira de comediante. E mesmo como actor em filmes alheios, nunca deixou de enriquecer com as suas sujestões os papeis que lhe eram confiados e que algumas vezes transformou em criações suas, como no caso do comandante von Rauffenstein em «A Grande Ilusão», de Jean Renoir, quando um feliz e frutuoso entendimento se deu entre realizador e actor.

As querelas levantadas por causa de «Honeymoon», filme-continuação de «The-Wedding March», afastaram definitivamente Stroheim da «Paramount». Uma circuns-

tância inesperada viria proporcionar ao cineasta despedido a quase imediata possibilidade de preparar um novo filme: «Queen Kelly». Mas a sorte, na realidade, não estava do seu lado...

Digamos, como apontamento marginal, que nesta altura o cinema estava a pontos de sofrer uma grande transformação. Em fins de 1927 eclodira o cinema sonoro e falado, facto que iria revolucionar toda a indústria cinematográfica. «O Cantor de Jazz», de Alan Crossland, com Al Jonson, obtem um enorme êxito, generalizado por todo o mundo, no meio das polémicas que se levantam por toda a parte. As grandes produtoras, muito sensíveis às tendências do público, não querem ficar atrás da Warner Bros. (que se salva da falência com o lançamento do cinema falado) e apressam-se a rever todos os seus planos de produção, o que irá trazer completas modificações, mesmo a nível de quadros técnicos e artísticos. É neste momento de transição (e de algumas hesitações e dúvidas sobre os melhores caminhos a seguir, sobretudo do ponto de vista comercial) que Stroheim inicia as filmagens de «Queen Kelly» em mudo. Isto iria prejudicá-lo enormemente e praticamente acabar com a sua carreira de realizador. A pouco mais de um terço, as filmagens foram interrompidas. E de novo foi tirado de trás das câmaras.

Sem possuir a importância histórica nem a qualidade artística de «Greed», «A Marcha Nupcial» é sem dúvida a segunda obra de grande classe que Stroheim realizou.

Denis Marion

Certas imagens (de «The Wedding March») são dignas da História do Cinema e jamais poderão esquecer-se, tais como a Procissão do Corpus Christi na Igreja de Viena (Stroheim tinha querido que esta cena fosse filmada a cores e posteriormente, em algumas cópias, foi colorida à mão, imagem por imagem); as cenas orgíacas na casa de passe, as macieiras floridas sob as quais se encontram Nicki e Mitzi, a tentativa de violação de Mitzi, no matadouro; a perna defeituosa da infeliz Cecília. (...) O recuo faz-nos lamentar a abundância dos símbolos; as mãos do esqueleto sobre o teclado do orgão durante o casamento de Nicki, o vôo dos pombos nos olhares. Tais imagens talvez se explicassem no seu tempo, mas afiguram-se-nos inúteis e barrocas. (...) A inspiração de Stroheim atinge ainda hoje todos os públicos. Quando uma cópia do filme foi apresentada em 1953 na Associação Francesa da Crítica de Filmes todos foram unânimes em declarar estarem em face duma revelação.

Bob Bergut

O FIM DUMA CARREIRA

Despedido da «Paramount», Stroheim não encontrou outra porta aberta. O cineasta temido e incómodo tinha sido inscrito na lista negra das grandes produtoras de Hollywood. As fúrias que desencadeava por causa da amputação dos seus filmes, a sexualidade de que impregnava as suas obras, os ataques violentos que desferia nas suas fitas contra as sociedades feudais antigas e modernas, a sátira constante a um mundo corrompido, o seu ódio à fealdade (interior) e à degradação dos seres humanos expresso através da sua exibição mais crua e o seu implacável pessimismo, fizeram de Stroheim, aos olhos dos industriais do cinema, um «subversivo» que era preciso acorrentar, sem se desfazerem dele completamente. Assim, procuraram aproveitar-se do seu desemprego para «o alistarem nas fileiras anónimas dos *screen-writers* (argumentistas de filmes), prendendo-o a um trabalho de encomenda, impessoal, sem margem para a expressão de ideias próprias» (Bob Bergut). Para sobreviver, Stroheim aceitou então escrever um argumento à feição do actor John Barrymore, por conta da «United Artists», onde contava ainda com algumas velhas amizades.

Este argumento, que Stroheim, de resto, não assinou, foi realizado por Sam Taylor (ou Tourjansky ?) e recebeu por título «The Tempest».

Foi na «United Artists» que Stroheim se relacionou com Gloria Swanson. E daí surgiu a oportunidade de realizar «Queen Kelly». Gloria Swanson começara a sua carreira cinematográfica, como muitas outras «estrelas», integrada no grupo de banhistas das comédias de Mack Sennet. Lançada por Cecil B. de Mille, Gloria Swanson subiu rapidamente ao «estrelato», ganhando fama, popularidade e rios de dinheiro. Caprichosa, fantasista, perdulária, habitava um palácio de 32 aposentos, em Beverley Hills, que comprara a Gillette, o magnate das lâminas de barbear, e detestava Hollywood. Estrela n.º 1 da «Paramount», decidira tornar-se independente financiando os seus próprios filmes, cuja distribuição mundial confiava à «United Artists». Um dos filmes que lhe deu maior prestígio foi «Rain», segundo a novela de Somerset Maugham.

Ora aconteceu que, por alturas de 1927, um banqueiro de Boston, Joseph Kennedy (pai do futuro presidente dos E. U.), encarregado de reanimar uma sociedade californiana, entrou em contacto com os meios cinematográficos e se lembrou de comanditar um filme que reunisse dois nomes famosos : a actriz Gloria Swanson, de quem era amigo pessoal, e o realizador Erich von Stroheim, a quem tinha em certo apreço, «numa produção sensacional». Stroheim aceitou a proposta que lhe era feita, propondo por sua vez um projecto de filme que tinha em mente. Postos todos de acordo, Stroheim começou imediatamente o trabalho preparatório de «Queen Kelly», enquanto que Kennedy e Gloria Swanson reuniam os capitais necessários. Começadas as filmagens, as coisas não correram tão bem dali por diante. Gloria Swanson enfrentava dois problemas : grandes dívidas ao fisco (que não perdoa)

e um desgosto sentimental (o seu marido, o marquês de la Falaise, tinha-a abandonado, fugindo de Hollywood, que viria a trocar por Paris). O seu humor não estava de molde a evitar atritos com Stroheim.

Por outro lado, o comanditário, católico e temeroso da censura, não gostava da maneira como Stroheim transpunha para o écran o seu argumento pois, na *mise-en-scène,* certas cenas revelavam-se demasiado audaciosas. E para mais os dinheiros gastavam-se rapidamente. Por estas e outras razões, o filme não passaria do prólogo. Vejamos ao que ele se resume.

«QUEEN KELLY»

Produção : Joseph Kennedy e Gloria Swanson, para a «United Artists». Argumento, planificação e realização (parcial) de Erich von Stroheim. Assistentes de realização: Eddie Sowders e Louis Germonprez. Fotografia : Ben Reynolds e William Daniels. Cenografia de Richard Day e Erich von Stroheim. Intérpretes : Gloria Swanson (Patricia Kelly), Seena Owen (a Rainha), Walter Byron (o príncipe Wolfram, seu primo e noivo), Sidney Bracey (criado de Wolfram), William von Brinken (ajudante de campo de Wolfram), Sylvia Ashton (tia de Patricia). Metragem: 10 bobinas. Ano de produção 1928.

Nota: esta é a ficha técnica estabelecida segundo Sales Gomes na brochura relativa à homenagem prestada a Stroheim em São Paulo. Na ficha estabelecida por Freddy Buache figuram como operadores Gordon Pollock e Paul Ivano, e na cenografia Harold Miles em vez de Richard Day. Por sua vez, Buache indica que a montagem foi executada por Stroheim e Viola Lawrence, quando parece que Stroheim não teve aí qualquer interferência. De resto filmaram-se algumas cenas suplementares em que Stroheim não interveio, havendo dúvidas sobre quem as dirigiu, afirmando-se, no entanto, que a própria Gloria

Swanson o fez. Pelo seu lado, Bob Bergut afirma que o filme foi totalmente manipulado por Edmund Goulding e, depois, por von Sternberg.

A acção passa-se no castelo de Kronberg, espécie de reflexo das cortes decadentes da Europa Central de antes da Grande Guerra. Num reino imaginário, uma rainha desequilibrada (Seena Owen) passa o seu tempo no banho, ou deambulando semi-nua pelo palácio ou quezilando seu primo e noivo, o príncipe Wolfram que, às seduções e caprichos da rainha, prefere a companhia das «profissionais do amor». Por ocasião duma saída, em exercício, à frente do seu esquadrão, Wolfram cruza-se com um grupo de pensionistas que passeiam no campo sob a vigilância duma freira. Uma delas, Patrícia (Gloria Swanson), tem um acidente inesperado: deixa cair as calcinhas, à vista do príncipe. Isto bastou para o recíproco amor à primeira vista. Na noite seguinte, Wolfram pega o fogo ao convento e no meio da confusão geral rapta Patrícia, levando-a para o seu quarto no palácio. A rainha surpreende-os e expulsa a jovem à chicotada, mandando prender Wolfram...

Isto era, na história de Stroheim, apenas a introdução. A acção passava para África, num longo prolongamento que justificava o título. Mas as filmagens, chegadas àquele ponto, foram interrompidas. Filmado em mudo, o filme tinha poucas probabilidades de se tornar rentável. Dos 250.000 dólares orçamentados, Stroheim só poderia dispor de 100.000 e gastara-os todos. Parece que os outros 150.000 Gloria Swanson os reservara para pagamento de dívidas e para publicidade pessoal. Fosse como fosse, o grande problema que se punha era este: que sorte comercial iria ter um filme mudo quando o sonoro se impunha irresistivelmente? Para que gastar mais dinheiro a concluir um filme invendável? Valeria a pena refazer tudo desde o princípio? Diz-se que Gloria Swanson chegou

a pensar na sonorização da fita e na inclusão de algumas cenas faladas (ou mesmo de canções), mas Kennedy ter-se-ia oposto. Na opinião de Kennedy (surdo aos protestos de Stroheim) o filme ficava por ali, aproveitando-se todo o material filmado. Gloria Swanson mandou então executar uma colagem (pois de montagem não se pode verdadeiramente falar), ponta a ponta, do filme impressionado, acrescentando-lhe um fim melodramático de emergência, trabalho feito com a colaboração de... e aqui divergem as informações: Edmund Goulding e von Sternberg? A própria Gloria Swanson? Talvez Thalberg?...

Ao fim e ao cabo, o filme não chegou a ser exibido nos Estados Unidos, mas passou em alguns países estrangeiros, tendo sido apresentado em Paris, no cinema Falguière, em 1932.

Um quarto de século mais tarde, na pungente história do crepúsculo de uma grande vedeta esquecida e meio-louca e de um grande realizador banido de Hollywood e reduzido à condição de mordomo da velha actriz, Erich von Stroheim e Gloria Swanson voltam a encontrar-se num filme, sob a direcção de Billy Wilder: «O Crepúsculo dos Deuses» («Sunset Boulevard»). Com uma certa crueldade — ou foi mau gosto do realizador? — as imagens de um filme que o mordomo (Stroheim) projecta para a antiga «estrela» (Glória Swanson) são justamente de «Queen Kelly».

A interrupção das filmagens de «Queen Kelly» foi funesta para Erich von Stroheim. Muitas coisas mudavam em Hollywood com o advento do sonoro. Havia bons motivos para fechar as portas ao realizador Stroheim, demasiado rebelde, sempre saindo dos carris estabelecidos pela indústria mesmo quando parecia aceitar meter-se neles. Stroheim, no entanto, mantem as esperanças de voltar à sua carreira de realizador; ideias não lhe faltam, está pronto a retomar o seu lugar (inconfundível)

de criador. Mas como não o chamavam nem o aceitavam como realizador, viu-se obrigado a tornar-se actor em filmes doutros cineastas. É assim que sucessivamente entra em «The Great Gabbo», de James Cruze, «Three Faces East», de Roy del Ruth, «Friends and Lovers», de Victor Scrtzinger, «The Lost Squadron», de G. Archimbaud e Paul Sloane, e «As You Desire Me», de George Fitzmaurice, ao lado de Greta Garbo. Isto vai até 1932, ano em que sobrevem a malfadada realização de «Walking down Broadway».

Pouco se sabia a respeito deste filme (totalmente remodelado por Edwin Burke e Al Werker e rebaptizado de «Hello Sister») até ao momento em que Michel Ciment, depois de ter visto uma cópia do filme, em Junho de 1971 na Cinemateca Francesa, procedeu a cuidadosas investigações e estudo comparado do filme e do «script» original, que traz as assinaturas de Stroheim, Leonard Spiegelgass e Geraldine Noonis. Ciment chegou à conclusão de que cerca de 40% dos planos de «Hello Sister» podem atribuir-se a Stroheim, mas no seu conjunto o filme não passa de um pálido reflexo da obra original cujo final foi mesmo completamente modificado.

Na recentemente formada «Fox», companhia produtora onde Stroheim contava algumas amizades, é aceite o seu projecto de realizar um novo filme, «Walking Down Broadway», segundo um argumento de sua autoria. Stroheim firma contrato com o chefe de produção Wilfrid Sheeman e a rodagem do que seria o seu primeiro filme sonoro começa quase imediatamente. Tudo corre normalmente até que, tendo Sheeman vindo à Europa, o comando da produção passa para Sol Wurtzel. Ora, Wurtzel, temendo certamente a censura do Código Hays, ou ele próprio achando o filme demasiado ousado, ordena que o filme seja tirado das mãos de Stroheim, que já o tinha praticamente concluido, e todo ele seja remodelado (adocicado e com um *happy end).* Desse trabalho de refazer grande parte do filme se encarregaram Edwin Burke e Al Werker. Com o novo título de «Hello Sister», a fita foi estreada em 5 de Maio de 1933 e acolhida com indiferença.

Mais uma vez derrotado (mas não vencido, porque nunca perdeu as esperanças de voltar à realização de filmes se a oportunidade se lhe oferecesse), Erich von Stroheim toma uma decisão: dali por diante será actor e actor bem pago nos filmes dos outros (ainda que realizadores medíocres). E como actor trabalha com prazer e com absoluta disciplina... embora algumas vezes a sua forte personalidade assuste um pouco aqueles sob cuja direcção vai trabalhar. Na realidade, em muitos casos, era o pigmeu a dirigir o gigante... e o gigante por vezes sentia-se envergonhado dos papeis que lhe davam para desempenhar (o que o levou a recusar alguns).

Não podendo conter a sua irresistível força criadora, Stroheim escreve. Em 1933 conclui *Poto-Poto,* que não se decide a publicar. (Será mais tarde editado em França, em 1956, com um prefácio de Blaise Cendrars). Em 1935, um editor de Nova Iorque publica o seu romance *Paprika,* que se torna um acontecimento literário. Em 1952 publicará o primeiro volume (sub-intitulado «Verónica») do romance *Les Feux de la Saint-Jean,* livre reflexo de todas as suas obsessões. Curiosamente, o best-seller que foi *Paprika* não agradou aos críticos americanos, que consideraram o romance como uma obra pornográfica...

Foi por esta altura que Valérie, a mulher de Stroheim, sofreu um grave acidente, tendo ficado muito queimada quando estava num instituto de beleza. Durante a sua longa hospitalização, Stroheim reviu toda a sua má opinião sobre os médicos e escreveu um argumento para filme, intitulado «General Hospital», que apresentou à «M. G. M.» Anos mais tarde seria aproveitado para dar «Between Two Women», realizado por

George B. Seitz. Stroheim viria a separar-se de Valérie quando por longo tempo se estabeleceu em França.

Sempre disse a verdade tal como eu a via. Uns gostaram, outros não. De qualquer modo era a verdade como eu a via. A consciência tranquila é a minha recompensa.

Erich von Stroheim

A carreira cinematográfica de Stroheim começa com «Blind Husbands» no momento propício. Com efeito, o seu oficial prussiano de «Heart of Humanity», de Allan Holduber, atraía o público às salas de cinema, enquanto que o seu mestre David W. Griffith assistia ao sucesso do seu último filme, com Lilian Gish. Chaplin apresentava «Charlot nas trincheiras», «Uma vida de cão» e «Idílio nos campos». «The Devil's Passkey» («A gazua do diabo») aparecia ao mesmo tempo que «O Lírio quebrado», de Griffith. Na mesma altura, «A barraca do Dr. Caligari» nascia com o expressionismo alemão. «Foolish Wives» («Esposas levianas»), obra primordial na carreira de Stroheim, surge com o declínio de Griffith e na mesma altura em que «O garoto de Charlot» prenunciava as futuras obras primas de Chaplin. Em Inglaterra filma-se «As quatro penas brancas», Hollywood apresenta Mary Pickford em «Little Lord Fauntleroy», Cavalcanti faz-se notar pela sua audácia em «Rien que les heures» e René Clair inicia a sua carreira com «Paris qui dort». «Merry-Go-Round» confronta-se com Douglas Fairbanks em plena forma em «Os três mosqueteiros», com John Gilbert em «Moriarty» e «Monte-Cristo», e com Rudolfo Valentino em «Os 4 cavaleiros do Apocalipse». «Greed» vai encontrar-se com «Opinião pública», de Chaplin (ambos vão desagradar ao grande público). À sua volta Valentino, em «Sheik» e em «Monsieur Beaucaire», Norma Talmadge, em «Chama eterna», e Lon Chaney, em «Notre-Dame de Paris», chamam multidões às bilheteiras. Em França Henry Fescourt roda «Os Miseráveis» e René Clair realiza «Entr'acte». «The Merry Widow»

(«A Viúva alegre») enfrentava no mercado do filme «Os últimos dias de Pompeia», «O último dos homens», de Murnau, «Metropolis», de Fritz Lang, e ainda, nos Estados Unidos, com «O Ladrão de Bagdad» (com Fairbanks), «Miguel Strogoff» (com Ivan Mosjoukine) e «A águia negra» (com Valentino). Quado saiu «The Wedding March» («A marcha nupcial») apareciam também os «colossos» «Quo Vadis» (na Itália) e «Ben-Hur» (nos E.U.), Chaplin fazia a sua obra-prima «A Quimera do Oiro» e Herbert Brenon realizava um pomposo «Beau Geste». Quanto a «Queen Kelly», teve a pouca sorte de se encontrar com «O cantor de Jazz», que veio matar o cinema mudo. (...)
(Com o afastamento de Stroheim) a sétima arte continuava o seu caminho amputada de um dos seus elementos de maior grandeza.

Bob Bergut in *Erich von Stroheim*

A LONGA CAMINHADA PARA O FIM

Depois das infelizes experiências de «Queen Kelly» e de «Walking Down Broadway», Erich von Stroheim começa a sentir que cada vez tem menos lugar dentro da engrenagem de Hollywood. Mesmo como actor, os papeis que lhe oferecem são quase sempre em filmes medíocres. É talvez isso que o leva a aceitar sem hesitação uma proposta que lhe chega da Europa. Raymond Bernard, que preparava um filme de espionagem, «Marthe Richard au service de la France», oferece-lhe a oportunidade de mudar de ambiente e vir actuar em Paris. É assim que Stroheim faz as malas e embarca com destino à Europa em Novembro de 1936.

Os métodos de trabalho, em França, surpreendem-no, mas adapta-se facilmente. E o facto de não falar uma palavra de francês também não o atrapalhava. Rapidamente decora palavra a palavra o diálogo que lhe cabe, apenas pedindo que lhas traduzam. O seu desempenho não sofre com isso. Infelizmente «Marthe Richard» (em que faz o papel de von Kronn, chefe da espionagem alemã em San Sebastian) é uma fita tão medíocre como muitas outras que já tinha interpretado na América. Terminadas as filmagens, recebe outra proposta: um papel secundário no filme «A Grande Ilusão», com argu-

mento de Charles Spaak, que Jean Renoir tinha entre mãos. Aceite a proposta com algumas reticências (o papel parecia-lhe demasiado frágil), dá-se o sensacional encontro de Stroheim com Renoir. Entre os dois grandes criadores iria estabelecer-se, de repente, um mútuo entendimento e uma frutuosa colaboração de que resultariam grandes e importantes transformações no projecto inicial de «A Grande Ilusão». E, no entanto, era um perfeito contraste aqueles dois homens frente a frente: Stroheim, impecàvelmente vestido, com um bracelete de oiro num dos punhos, o corpo muito direito, os movimentos rígidos. Renoir, exuberante e emocionado, a flutuar dentro do seu eterno fato azul demasiado largo, comprado feito nos armazéns do «Petit Matelot».

Stroheim conta na revista *Cinemonde* como foi esse primeiro encontro: «estava nervoso enquanto esperava pelo meu futuro director, no escritório mal mobilado da sociedade produtora de «A Grande Ilusão». Ouvi passos no corredor, quase imediatamente a porta abriu-se e uma pesada silhueta, metida numas roupas demasiado largas, obstruiu a entrada. Não posso descrever aquele rosto que me fixava. Direi simplesmente que foram os olhos que buliram comigo, uns olhos de um azul muito brilhante, acusando uma inteligência penetrante. Num segundo, o homem estava a meu lado e para minha grande surpresa dá-me um beijo de cada lado. Eu, que normalmente detesto um simples aperto de mão demasiado prolongado de pessoas do meu sexo, não hesitei em retribuir aquela desusada manifestação de cordialidade. Depois, Renoir tomou-me pelos ombros, afastou-me um pouco para me ver melhor e, sem deixar de me envolver no seu olhar, disse-me em alemão quanto gostava de me ver trabalhar a seu lado. Ele disse «ao meu lado» e não «para mim». Não eram precisas mais palavras. Tinha compreendido, tinha sentido que tudo iria correr bem. Nunca tinha tido a

oportunidade de ver um filme de Renoir, mas disse-lhe que sentia uma grande alegria em trabalhar para ele».

Testemunhas desse encontro, Charles Spaak e Jacques Becker (então assistente de Renoir) contam que Stroheim teria dito lentamente, com dificuldade, batendo as sílabas, no seu francês de há pouco tempo: *«Avec vous, Monsieur, ce que vous voudrez...»*

O papel de von Rauffenstein era um papel pequeno e apagado, na história original. Mas com a entrada de Stroheim tudo mudou. A sua contribuição criadora, que Renoir aceitou do melhor grado, foi extremamente importante.

«Eu tinha lido um resumo do argumento, que me tinham enviado — conta Stroheim — e, como sou incorrigível, estava na disposição de fazer algumas tímidas sugestões. Mas quando vi Renoir apercebi-me logo de que podia falar com ele sem rodeios e sem especiais precauções. Outros teriam procurado ganhar tempo para encontrar a melhor ocasião para dizer não àquilo que começava a sugerir. Ele não. Agarrou nas ideias que eu ia expondo com uma receptividade e um entusiasmo que me comoveram. Trabalhar com Renoir deu-me um prazer como já não sentia há muito tempo.»

Segundo as sugestões de Stroheim, Renoir alterou sensivelmente o argumento original, não só modificando e enriquecendo os personagens (sobretudo o de von Rauffenstein) mas também o próprio espírito do filme. E o sentido do título tornou-se mais claro: aquela fronteira geográfica, invisível, fronteira que separa dois Estados, é a grande ilusão... porque a verdadeira fronteira é a que separa as classes sociais... independentemente da nacionalidade das pessoas. O capitão aristocrata *de Boleldieu* está muito mais próximo do alemão *von Rauffenstein,* do que do seu compatriota *tenente Maréchal...*

Infelizmente, este entendimento e esta estreita colaboração entre Renoir e Stroheim não tiveram seguimento. Cada um foi para seu lado, nunca mais trabalharam juntos, e Stroheim não voltou a encontrar outro papel à sua grande altura. A interpretação de Stroheim em «A Grande Ilusão» ficou de tal modo memorável que muita gente, ao evocar o seu nome e a sua figura, pensa imediatamente no comandante von Rauffenstein.

Findas as filmagens de «A Grande Ilusão», Stroheim parte para Inglaterra onde, sob a direcção de Edmond T. Greville, entra no filme «Mademoiselle Docteur», para no mesmo ano (1937) voltar a França, aí se mantendo até 1940. Pensando sempre tornar à realização de filmes, Stroheim escreve o argumento de «La Dame Blanche», para o que chega a executar alguns trabalhos preparatórios, mas o projecto não vai avante.

Em 1940, a «20th Century-Fox» lembra-se dele para o filme «I Was an Adventuress», que Gregory Ratoff ia dirigir. Pouco interessado em regressar aos Estados Unidos, Stroheim pede um cachet exagerado. A produtora não discute e contrata-o. Stroheim deixa então a Europa e, de novo na América, reparte a sua actividade de actor entre o teatro e o cinema, durante uma dezena de anos. De 1941 a 1943, integrado numa companhia teatral, faz uma longa *tournée* pelos E. U., com a peça de J. Kesserling «Arsenic and Old Lace».

Em 1945 regressa à Europa, onde permanecerá até à sua morte. Divorciado de Valérie, liga-se a Denise Vernac, sua última e dedicada companheira. Sempre em actividade, filma em França, na Áustria e na Alemanha, voltando apenas uma vez aos E. U. (em 1949) para trabalhar, sob a direcção de Billy Wilder, no filme «Sunset Boulevard» («O Crepúsculo dos Deuses»). Duplamente emocionante é o papel e a interpretação de Stroheim neste filme «em que deciframos a comovente figura emblemática de Erich von Stroheim, génio

humilhado que soube conservar, apesar das ofensas, o sereno auto-domínio dum homem exemplarmente digno» (F. Buache).

Não obstante a sua forte personalidade e a consciência do seu próprio valor, Stroheim foi sempre um intérprete disciplinado. Mesmo quando as suas sugestões não eram aceites, não criava quaisquer atritos. Todos sentiam que nele fervilhavam as ideias e a vontade de passar para trás das câmaras. Mas o génio rebelde e insubmisso de Hollywood foi sempre um comediante consciencioso e submisso à direcção dos realizadores para quem trabalhava. Muitos falam dele com grande admiração e respeito. Billy Wilder, por exemplo: «Quando me disseram que Stroheim tinha chegado a Hollywood, corri ao seu encontro para lhe dizer como me sentia emocionado por ir dirigir, eu, pequeno director de filmes, o grande Stroheim. E depois, para o pôr à vontade, acrescentei: — Sabe, sr. Stroheim, porque já não realiza filmes? É porque andou sempre 10 anos à frente da sua época. Ele olhou para mim e disse apenas: Vinte. (...) Uma das melhores ideias do filme «O Crepúsculo dos Deuses» é dele. Foi pena tê-la tido tarde demais e não termos podido desenvolvê-la. Entendíamo-nos às maravilhas.»

Outro realizador, Edmond T. Greville, que trabalhou duas vezes com Stroheim («Mademoiselle Docteur» e «Menaces»), fala do tormento e do prazer que era dirigi-lo: «Tormento porque a personalidade deste homem era tal que esmagava tudo à sua volta, pois que, ao contacto com ele, perdia-se facilmente o sentido do equilíbrio: fazia-nos esquecer de tudo que não fosse ele. Prazer, porque apesar das lendas que corriam a seu respeito, do whisky, de um certo snobismo da crueldade e da sua intransigência financeira, Stroheim era, antes de tudo, um sentimental, um trabalhador disciplinado e um camarada seguro. (...) E como olhar para ele sem

recordar esses momentos dum cinema que se chamava arte muda mas que falava todas as línguas exprimindo-se num único dialecto, o mais belo de todos, o dialecto das imagens e da luz?» (in *L'Écran français*, n.º 25, Natal de 1945).

Três anos antes da sua morte, Stroheim publica em França a segunda parte da sua obra *Les feux de la Saint-Jean* («Constanzia») e é alvo duma grande homenagem em São Paulo a que está presente com a quase totalidade da sua obra cinematográfica, homenagem que lhe é prestada pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna, integrada no I Festival Internacional de Cinema do Brasil. (Nessa homenagem foram também exibidos alguns filmes em que apenas entrou como intérprete: «A Grande Ilusão», «The Great Gabbo», «L'Alibi» «Gibraltar», «Les disparus de Saint-Agil», «Seven Graves to Cairo», «La danse de la mort» (em cuja adaptação colaborou) e «Sunset Boulevard»).

Nessa altura, a doença que iria paralizar-lhe o corpo começava já a agravar-se seriamente.

Este homem gigantesco, que talvez se tenha inventado a si próprio quando surgiu no mundo do cinema (a sua verdadeira biografia é ainda nebulosa), cujas criações não devem, seja o que for, senão ao seu autor, que revolucionou o cinema com o realismo, a crueza e o pessimismo das suas obras, que no fundo era um sentimental que amava a pureza e se escondia sob o aspecto «do homem que se gosta de odiar», este homem, cineasta inimitável, actor inconfundível, escritor fecundo, este criador torrencial que as engrenagens industriais do cinema acabaram por abater, leva-o a morte em 12 de Maio de 1957, poucos dias depois de ter recebido a mais alta condecoração francesa.

As novas gerações que todos os dias acorrem às salas de cinema de todo o mundo recordam de Erich

von Stroheim apenas o actor... Para elas, o grande criador que foi Stroheim é um mito, ou uma figura lendária do dealbar das artes cinematográficas. E, no entanto, a sombra enorme do autor de «Foolish Wives», de «Greed», de «The Wedding March» paira sobre toda a História do Cinema. Se muitos, directa ou indirectamente, muito lhe devem, Stroheim não ficou a dever nada a ninguém. Algumas das primeiras páginas, e das mais fulgurantes, vivas e originais, ele as escreveu... e muitas as viu rasgar pelas mãos insensatas dos industriais e dos censores de Hollywood que o Inferno queime por toda a eternidade!

Identificar Stroheim com o personagem que ele incarna nos seus filmes, ou atribuir-lhe a psicologia que a sua aparência sugere, seria dar prova de ingenuidade. (...) Se o personagem é desenhado com condescendência, é julgado com severidade e castigado de forma exemplar: a morte ou a perda daquela que ama... sem todavia lhe retirar uma certa superioridade sobre o resto da humanidade. (...) Porque Stroheim revela uma crueldade ainda mais impiedosa para com os outros personagens: fantoches repugnantes ou ridículos ou, quando menos, lastimáveis.

Denis Marion in *Erich von Stroheim*, Col. «Les Grands Créateurs du Cinéma».

BIO - FILMOGRAFIA DE ERICH VON STROHEIM

1885. 22 de Setembro. Nascimento de Erich von Stroheim, em Viena (Áustria)
1905. Recrutamento para o serviço militar.
1906. Partida para a América do Norte
1906/14. Diversos empregos, desde embalador a operário dos caminhos de ferro, passando por vendedor de jornais, guia de turistas, nadador-salvador, artista de variedades, etc. etc. Escreve alguns artigos em jornais alemães editados nos E.U. Escreve uma peça que consegue levar à cena por um grupo teatral amador.
1914. «*Captain Mac Lean*», de Jack Conway. Um pequeno papel como actor, ao lado de Lilian Gish. Casa-se com Margaret Knox.
1915. «*Ghosts*», de John Emerson e George Nichols. Assistente de realização e actor.
«*The Birth of a Nation*», de D. W. Griffith. Um pequeno papel, ao lado de Lilian Gish, Henry Walthall, Mae Marsch e Raoul Walsh.
«*Old Heidelberg*», de John Emerson. Assistente de realização, conselheiro técnico e actor, ao lado de Dorothy Gish, Wallace Reid e R. Wells. Falecimento de Margaret Knox.
1916. «*Intolerância*», de D. W. Griffith. Pequeno papel (segundo fariseu).
«*The Social Secretary*», de John Emerson.

Assistente de realização e um papel secundário (um repórter).
«*Macbeth*», de John Emerson. Assistente de realização e intérprete.
«*His Picture in the Papers*», de John Emerson. Assistente de realização e um papel secundário (o traidor), ao lado de Douglas Fairbanks e Loretta Blake.
«*Less Than The Dust*», de John Emerson. Assistente de realização e um papel, ao lado de Mary Pickford e David Powell.
Casamento com May Jones, de quem terá um filho: Erich Jr.

1917. «*Panthea*», de Allan Dwan. Assistente de realização e um dos intérpretes ao lado de Norma Talmadge e George Fawcett.
«*Sylvia of the Secret Service*», de George Fitzmaurice. Assistente, conselheiro técnico e intérprete, ao lado de Irene Castle e Elliot Dexte.
«*For France*», de Wesley Ruggles. Papel do oficial alemão.
«*In Again, Out Again*», de John Emerson. Assistente e conselheiro técnico e o papel de oficial russo.

1918. «*The Unbeliever*», de Alan Crosland, Papel de oficial alemão.
«*Hearts of the World*», de D. W. Griffith. Assistente de realização e intérprete do papel do oficial alemão.
«*The Hun Within*». de Christy Cabanne. Papel do oficial alemão.
«*The Heart of Humanity*», de Allen Hollubar. Conselheiro técnico e militar e o papel de oficial alemão.
Divorcia-se de May Jones.

1919. «*BLIND HUSBANDS*». Argumento, planificação, realização, montagem e intérprete (papel do tenente von Steuben).

1920. «*THE DEVIL'S PASSKEY*». Argumento (segundo o romance *Clothes and Treachery*, da

Baronesa de Meyer), realização e cenografia. Exibido em Portugal com o título «A Gazua do Diabo» e estreado no «Olimpia» de Lisboa.

1921. «*FOOLISH WIVES*». Argumento, planificação, realização, cenografia, montagem e interpretação do principal papel (Conde Wladislas Karamzin). Exibido em Portugal com o título de «Esposas Levianas» e estreado no «Tivoli», de Lisboa, em 1925.
Casamento com Valerie Germonprez, de quem tem um segundo filho.

1922. «*MERRY-GO-ROUND*». Argumento, planificação, realização, cenografia e indumentária. Este filme seria concluido e manipulado por Ruppert Julian por desentendimento com o Director de Produção Irving Thalberg.

1923. «*GREED*». Argumento, realização e cenografia. Na montagem de Stroheim o filme tinha 24 bobinas. Com seu relativo consentimento foi reduzido para 18 bobines, numa montagem de Rex Ingram e depois, por imposição de Irving Thalberg (director de produção), reduzido ainda, sucessivamente, para 16 bobinas (nova montagem por June Mathis) e para 10 bobinas (remontagem por Joe Farnham).

1925. «*THE MERRY WIDOW*». Argumento e planificação (segundo o livreto de Victor Leon e Leo Stein da opereta de Franz Lehar), indumentária, realização. O filme foi exibido em Portugal com o título de «A Viúva Alegre» e serviu para a inauguração do «Odéon», de Lisboa, em 19 de Setembro de 1927.

1926. «*THE WEDDING MARCH*». Argumento, planificação, cenografia e indumentária, realização e interpretação do principal papel. O filme foi montado por Stroheim mas por ordem do Produtor sofreu uma desastrosa manipulação (sobretudo na segunda parte) feita por Josef von Sternberg. A segunda parte, denominada «*THE HONEYMOON*», ficou irreconhecível. A primeira parte, sob o título de «*THE WEDDING MARCH*», foi reduzida de 16 para

11 bobinas. O filme passou em Portugal sob o título «A Marcha Nupcial».
Erich von Stroheim obtem a naturalização americana.

1927. «*Tempest*», de Sam Taylor. Argumento e planificação de Stroheim.

1928. «*QUEEN KELLY*». Argumento, planificação, cenografia e realização de Erich von Stroheim. Fotografia de Gordon Pollock e Paul Ivano. Assistentes de realização: Eddy Sowders e Louis Germonprez. Intérpretes: Gloria Swanson (Patricia Kelly), Walter Byron (Príncipe Wolfram), Seena Owen (a Rainha), Sidney Bracey (criado de Wolfram), William von Brinken (Ajudante de campo de Wolfram), Sylvia Ashton (tia de Patricia), Tully Marshall (o velho Jan). Produção: Joseph Kennedy-Gloria Swanson para a «United Artists». Filme inacabado. 10 bobines.

1929. «*The Great Gabbo*», de James Cruze. Produção James Cruze para «Sono Arts». Intérpretes: Erich von Stroheim (Gabbo), Betty Compson, Don Douglas e Margie King.
Falham os projectos de realização de «East of the Setting Sun» e duma versão sonora e falante de «*Blind Husbands*».

1930. «*Three Faces East*», de Roy del Ruth. Produção «Warner Brothers». Intérpretes : Erich von Stroheim, Constance Bennett, Crawford Kent, W. Courtner e Charlotte Walker.

1931. «*Friends and Lovers*», de Victor Schertzinger. Produção «R.K.O.» Intérpretes: Erich von Stroheim, Lily Damita, Lawrence Olivier, Adolphe Menjou, Hugh Herbert, Frederich Kerr e Blanche Frederici.

1932. «*The Lost Squadron*», de George Archimbaud e Paul Sloane. Produção «R.K.O.» Intérpretes: Erich von Stroheim, Richard Dix, Mary Astor, Joel Mac Crea, Dorothy Jordan e Hugh Herbert.
«*As You Desire Me*», de George Fitzmaurice. Produção: «M. G. M.». Intérpretes: Erich von Stroheim, Greta Garbo, Melvyn Douglas, Owen More, Hedde Hopper, Anita Louise e Albert Conti.
«*WALKING DOWN BROADWAY*». Realização, planificação e adaptação da comédia de Dan Powell : Erich von Stroheim. Fotografia de James Wong Howe. Intérpretes: Zazu Pitts (Zazu), Boots Mallory (sua amiga), Mina Gombell (a prostituta), James Dunn (Jimmy). O filme nunca foi projectado. Foi o primeiro e único filme falado realizado por Stroheim. Refeito quase totalmente por Alfred Werker e distribuido com o título «*Hello Sister*». Produção «20th Century-Fox».

1933. *Poto-Poto*, argumento não realizado. Foi parcialmente utilizado em «*White Woman*», de Stuart Walker, tendo como intérpretes Charles Laughton e Carole Lombard.

1934. «*Crimson Romance*», de David Howard. Produção de Nat Levine para «Mascott-Films». Intérpretes: Erich von Stroheim (aviador alemão), Ben Lyon, Sari Maritza, James Bush, Herman Bing, Jason Robards Sr., Brandon Hurst e B. Rosing.
«*Fugitive Road*», de Frank Strayer. Produção «Invencible Pictures». Adaptação do romance «International Bridge» de Charles S. Belden, planificação e diálogos de Charles S. Belden, Robert Ellis e Erich von Stroheim. Conselheiro militar : Erich von Stroheim. Intérpretes : Erich von Stroheim (oficial alemão), Wera Engels, Leslie Fenton, George Humbert e Michael Visaroff.

1935. «*The Crime of Dr. Crespi*», de John H. Auer. Produção J.H. Auer para «Republic». Intérpretes: Erich von Stroheim (Dr. Crespi), Dwight Fiye, Paul Guilfoye, Harriett Russell, Geraldine Ray. Publicação do romance *PAPRIKA* (Ed. Macaulay, New York).
«*Anna Karenina*», de Clarence Brown. Produção «M.G.M.». Conselheiro militar: Erich von Stroheim.

1936. «*San Francisco*», de W.S. Dyke. Produção «M.G.M.». Diálogos de Anita Loos e Erich von Stroheim.
«*The Devil's Doll*», de Tod Browning. Produção «M.G.M.». Diálogos de Anita Loos e Erich von Witch, Burn» de Abraham Merrit, por Tod Browning, Garret Fort e Erich von Stroheim.
«*The Devil's Doll*», de Tod Browning. Produção «M.G.M.». Revisão da adaptação e da planificação por Erich von Stroheim.
Between Two Women», de George B. Seitz. Produção «M.G.M.». Argumento de Erich von Stroheim (intitulado «*General Hospital*»).
Erich von Stroheim vem trabalhar para a Europa.
«*Marthe Richard*», de Raymond Bernard. Produção «Paris-Films» — França. Erich von Stroheim interpreta o papel de oficial alemão.

1937. «*A Grande Ilusão*», de Jean Renoir. Produção «Réal. art. cinématogr.» — França. Erich von Stroheim interpreta o papel do aviador alemão von Rauffenstein, ao lado de Jean Gabin, Pierre Fresnay e Dita Parlo, e colabora com Jean Renoir na organização de algumas cenas e no desenho do seu próprio personagem, enriquecendo-os com as suas sugestões.
«*Madmoiselle Docteur*», de Edmond T. Gréville. Produção «Trafalgar», Inglaterra. Erich von Stroheim interpreta o papel de coronel Mathesius.
«*L'Alibi*», de Pierre Chenal. Produção «Eclair-Journal», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Winkler.

1938. «*Les Pirates du rail*», de Christian-Jaque. Produção «Regina-Films Osso», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Tschou-Kin.
«*L'Affaire Lafarge*», de Pierre Chenal. Produção «Osso-Trianon», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Denis.
«*Les Disparus de Saint-Agil*», de Christian-Jaque. Produção «Vog-Dimeco», França. Erich von Stroheim interpreta o papel do professor de alemão.
«*Ultimatum*», de Robert Wiene. Produção «Panfilm», França. Com a morte de R. Wiene em 17/7/938, o filme foi terminado por Robert Siodmak. Erich von Stroheim interpreta o papel do General Simovic.
«*Gibraltar*», de Fedor Ozep. Produção «Osso-Safra-Paulvé», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Marson.
«*Derrière la façade*», de Yves Mirande e Georges Lacombe. Produção «Regina-Francinex», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Eric.

1939. «*Menaces*», de Edmond T. Gréville. Produção Pierre Braunberger «G.E.C.E.», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Hoffman.
«*Rappel immédiat*», de Léon Matho. Produção «Milo-Sirius», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Stanley Wells.
«*Pièges*», de Robert Siodmak. Produção «Speva-Discina», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Pears.
«*La Révolte des vivants*», de Richard Pottier. Produção «C.S.C.S.», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Emile Lasser.
«*Tempête sur Paris*», de Bernard-Deschamps. Produção «Discina», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Knall.
«*Paris-New York*», de Claude Heymann e Yves Mirande. Produção «Regina-Filme», França. Erich von Stroheim intervem como actor.
Projecto de «*La Dame blanche*» (que não chegou a ser realizado).

1940. «*I Was an Adventuress*», de Gregory Ratoff. Produção «20th Century- Fox», U.S.A.. Erich von Stroheim intervem como actor.
«*So Ends Our Night*», de John Cromwell. Produção David Leow e A. Levin, para «United Artists». Erich von Stroheim intervem como actor.

1941/43. Erich von Stroheim faz o papel de Jonathan Brewster na peça «*Arsenic and Old Lace*», de J. Kesselring, que uma trupe teatral leva em *tournée* pelos E. U.

1943. «*Five Graves to Cairo*», de Billy Wilder. Produção Charles Brackett para a «Paramount». Erich von Stroheim faz o papel do Marechal Rommel.
«*The North Star*», de Lewis Milestone. Erich von Stroheim faz o papel de médico militar alemão.

1944. Erich von Stroheim adoece gravemente e é submetido a uma delicada operação cirúrgica.
«*The Lady and the Monster*», de George Sherman. Produção Herbert Yates para a «Republic.» Erich von Stroheim intervem como actor.
«*Storm over Lisbon*», de George Sherman. Erich von Stroheim intervem como actor.

1945. «*The Great Flamarion*», de Anthony Mann. Produção William L. Wilder para a «Republic». Erich von Stroheim faz o papel de Flamarion.
«*Scotland Yard Investigation*», de George Blair. Produção «Republic», USA. Erich von Stroheim intervem como actor.
«*The Mask of Dijon*», de Lew Landers. Produção Max Alexander e A. Stern para «P.R.C.U.», USA. Erich von Stroheim faz o papel de Dijon.
«*La Foire aux Chimères*», de Pierre Chenal. Produção «Cinéma-Production», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Frank.

1946. «*On ne meurt pas comme ça*», de Jean Boyer. Produção «Neubach-Tarcal», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de Eric von Berg.
«*La Danse de la Mort*», de Marcel Cravenne. Produção «Alcina-Decharme-Caramelli», França. Argumento de Erich von Stroheim segundo August Strindberg. Adaptação de Stroheim, Michel Arnaud, Jean Aurenche e Marcel Cravenne. Erich von Stroheim intervem também como actor interpretando o papel de Edgar.

1948. «*O Sinal Vermelho*», de Ernst Neubach. Prod. «Penfilm», Áustria. Erich von Stroheim intervem como actor.

1949. «*Portrait d'un assassin*», de Bernard-Roland. Produção «P.S.E.C.A.», França. Erich von Stroheim intervem como actor.
Publicação em França da tradução francesa de *Paprika*, ed. André Martel, Givors.
«*Sunset Boulevard*», de Billy Wilder. Produção Charles Brackett para a «Paramount». Erich von Stroheim interpeta o papel de mordomo de Norma, ex-realizador de cinema.

1950. Erich von Stroheim participa na inauguração da Cinemateca Suiça, em Lausanne, onde apresenta, a 3 de Novembro, o seu filme «*Greed*».

1952. «*Minuit, Quai de Bercy*». de Christian Stengel. Produção «E.J.P.C.», França. Erich von Stroheim intervem como actor.
«*Alraune*», de Arthur-Maria Rabenalt. Produção «Styria-Carlton», Alemanha. Erich von Stroheim intervem como actor.
Publicação em França da obra da sua autoria *Les Feux de la Saint-Jean — I. Veronica*», Ed. André Martel, Givors, que em 1950 projectou adaptar ao cinema e realizar. Erich von Stroheim não conseguiu levar por diante este projecto.

1953. «*L'Envers du Paradis*», de Edmond T. Gréville. Produção «PA. FI. Co. - Ucil», França. Erich von Stroheim interpreta o papel de O'Hara.
«*Alerte au Sud*», de Jean Devalvre. Produção «Neptune-Sirius-Fonorama», França. Erich von Stroheim intervem como actor.

1954. «*Napoléon*», de Sacha Guitry. Erich von Stroheim interpreta o papel de Beethoven.
Publicação em França de *Les Feux de la Saint-Jean — II. Constancia*, ed. André Martel, Givors.
Remontagem e sonorização de «A Marcha Nupcial» por Erich von Stroheim em colabo-

ração com Renée Lichtig e Denise Vernac, na Cinemateca Francesa.
Viagem a S. Paulo para participar na homenagem que lhe é prestada pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, integrada no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, levado a efeito em Fevereiro de 1954. No regresso à Europa, Erich von Stroheim passa por Lisboa onde a sua presença foi quase despercebida.

1955. *«Série Noire»*, de Pierre Foucaud. Produção «Contact Organization-P.A.C. – Pathé Cinéma», França. Stroheim intervem como actor.
«L'Homme aux cent visages», de Robert Spafford. Filme-piloto de vinte minutos, para uma série televisiva francesa. Stroheim intervem como actor.
Stroheim projecta escrever um argumento para um filme adaptado do romance de Eça de Queiroz «O Primo Basílio».
«La Madame des Sleepings», de Henri Diaman--Berger. Produção «Films d'Art», França. Stroheim intervem como actor.
Publicação em forma de romance de *Poto-Poto*, que Erich von Stroheim tinha escrito em 1933 em forma de guião cinematográfico. Ed. La Fontaine, Paris.

1957. Morte de Erich von Stroheim, em Maurepas, França, no dia 12 de Maio.

Além das obras literárias já citadas e dos argumentos para filmes já referidos, Erich von Stroheim publicou os seguintes artigos sobre temas cinematográficos ou sobre si próprio:

«My own life» *(Film Weekly*, Londres, n.° de Abril/ /Maio de 1935)
«Je crois au mystère» *(Pour Vous*, Paris, n.° 459 de 2 de Setembro de 1937)
«Ma première rencontre avec Jean Renoir» *(Cinémonde*, Paris, n.° de Natal, 1937)
«Sexe et Cinéma» *(Cinémonde*, n.° 610/612 de 9, 16 e 23 de Abril de 1946)

«Hommage to D. W. Griffith» (B. B. C., Londres, 30 de Dezembro de 1948, reproduzido em *Hollywood Scapegoat*, de Peter Noble, Ed. Fortune Press, Londres, 1951)
«Suis-je vraiment le metteur-en-scène le plus cher et le plus salaud du monde ?» *(Cine-Club*, n.° 7, Paris, Abril de 1949)
«De Viena a Hollywood» *(Sequenze*, Roma, Outubro de 1948)
Apresentação de «A Viúva Alegre» *(Film Culture*, Nova Iorque, Abril de 1958)
«Dreams of Realism» *(Confrontation*, Cinemateca Belga, Bruxelas, 1958)
«Citizen Kane» *(Decision*, Nova Iorque, Junho de 1941 e *Positif*, Paris, n.° 93 de Março de 1968).

BIBLIOGRAFIA (parcial)

Erich von Stroheim, por P. Atasceva e V. Korolevitch, Ed. Kinopechat Moscovo.
Attention ! On tourne !, por Jean Arroy e Jean Charles Reynaud, Cap.° «La vie mouvementée d'Erich von Stroheim», Ed. Jules Tallandier, Paris, 1920.
Erich von Stroheim, sa vie, ses films, por Georges Fronval, Ed. Visges et Contes de cinéma, Paris, 1939
Hollywood Scapegoat, por Peter Noble, Cap.° «The Biography of Erich von Stroheim», Ed. Fortune Press, Londres, 1951
Erich von Stroheim, por Bob Bergut, Ed. «Eric Losfeld--Le Terrain Vague», Paris, 1960
Erich von Stroheim, por Denis Marion, Ed. «Club du Livre de Cinéma», Col. «Les grandes créateurs du cinéma», Bruxelas, 1959
Erich von Stroheim, por Jon Barna. Montagem cronológica de textos, Ed. Oester reichisches Filmmuseum», Viena, 1966
Erich von Stroheim (Homenagem a Erich von Stroheim) por Sales Gomes, Ed. Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1954
The Creative Work of Erich von Stroheim, por Herman Weinberg

Erich von Stroheim, por Thomas Quinn Curtis, Ed. «France-Empire», Paris, 1969
Erich von Stroheim, por Freddy Buache, Ed. Seghers, Paris, Col. «Cinéma d'Aujourd'hui», 1972
Umanità di Stroheim, por Ugo Castrachi, Ed. «Biblioteca Cinematografica», Milão, 1945
Erich von Stroheim — a tribute. Colecção de artigos escolhidos, Ed. «Canadian Film Archives», Otava, 1966

ÍNDICE